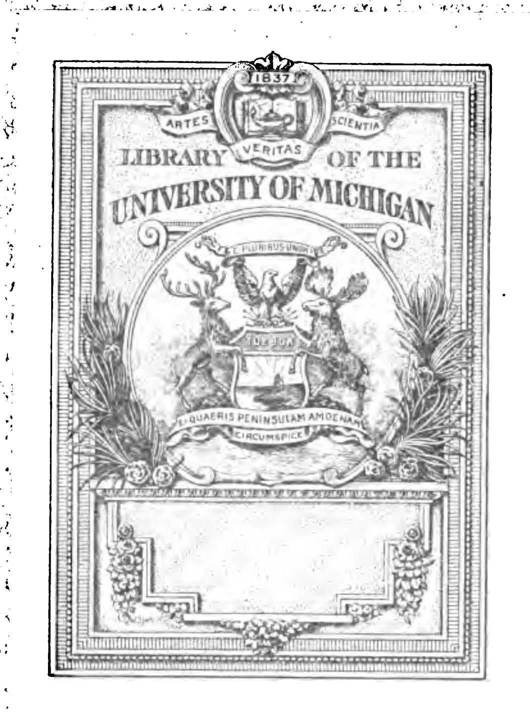

Google


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

James Sheridan Knowles'

Leben und dramatische Werke.

Ein Beitrag
zur
Geschichte des englischen Dramas
im
neunzehnten Jahrhundert.

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der philosophischen Doctorwürde
an der
Königl. Akademie zu Münster i. W.
von

Ludwig Hasberg
aus Lingen
(Provinz Hannover.)

Lingen
Druck von J. L. v. d. Velde Veldmann.
1883.

Dem Andenken

meines teuren Vaters

gewidmet.

Inhalt.

James Sheridan Knowles ist trotz seiner bedeutenden litterarischen Verdienste in Deutschland verhältnissmässig wenig bekannt.

In nachstehender Abhandlung habe ich mir nun die Aufgabe gestellt, eine zusammenhängende Darstellung des Lebens, der dramatischen Thätigkeit und der Bedeutung dieses Mannes zu geben, der als der Erneuerer des classischen Dramas in England angesehen werden kann und unter den englischen Dramatikern dieses Jahrhunderts vielleicht die hervorragendste Stellung einnimmt. Die erste Anregung zu einer solchen Arbeit erhielt ich von dem Herrn Professor Dr. Körting, der mich in Anlage und Ausführung mit Rat und That reichlichst unterstützt hat.

Nachstehender Arbeit habe ich folgende Ausgabe zu Grunde gelegt: „The Dramatic Works of James Sheridan Knowles.“ A new edition in one volume. London: Routledge, Warnes & Routledge, Farringdon Street; New-York, 56 Walker Street. 1859. Diese, der Herzogin von Kent gewidmete Ausgabe, enthält die 16 bedeutendsten Dramen*, giebt in der „Introduction“ einige biographische Notizen und ist mit einem Portrait des Dichters geschmückt.

---

* Die übrigen Dramen waren durch den Buchhandel nicht zu beziehen.

Erstes Kapitel.

Das Leben James Sheridan Knowles'.

---

§ 1. Quellen.

Die sichersten Quellen für die Biographie eines bedeutenden Mannes sind autobiographische Angaben desselben und auf seine Lebensverhältnisse sich unmittelbar oder mittelbar beziehende Urkunden.

Leider fliessen für die Biographie Knowles' derartige Quellen nicht, mindestens nicht dem ausländischen Biographen.

Knowles selbst hat, soviel bekannt, an eine Aufzeichnung seiner Lebensgeschichte nie gedacht, auch einzelne Ereignisse oder Verhältnisse seines Lebens scheint er nie schriftlich fixiert zu haben, ausser etwa in Privatbriefen, von denen aber meines Wissens kein einziger bis jetzt jemals veröffentlicht worden ist und über deren Verbleib überhaupt etwas Sicheres zu erfahren mir nicht gelungen ist.

Was im Folgenden über Knowles' Leben berichtet wird, gründet sich also lediglich auf die bisher im Druck erschienenen Biographien, welche in § 3 namhaft gemacht werden sollen.

§ 2. Die bisher veröffentlichten Biographien J. Sh. Knowles'.

Ueber Knowles' Leben sind bis jetzt folgende Monographien veröffentlicht worden:

A. Knowles (Richard Brinsley),* The Life of James Sheridan Knowles etc. (revised and edited by F. Harvey) London 1872. 4°. Note: Only 25 copies privately printed. Im Britischen Museum unter der Chiffre 6401. 20.*)

B. King (William Louis), Pedigree of King, Henham, Knowles, Cox. Co: Kent. (Compiled by W. L. King and corrected to 1880.) On Vellum. — G. Witt, King's Lynn, 1880. 8°. Note: Four copies only. Im Britischen Museum unter der Chiffre C. 42 d. 1.

C. Harvey (Francis), Genealogical Table of the families of Sheridan, Lefann and Knowles. Compiled by F. Harvey. London 1875. 4°. Note: Only 40 copies privately printed. Im Britischen Museum unter der Chiffre 9903 K.

Unter diesen Biographien ist die unter A bezeichnete entschieden die reichhaltigste und wertvollste.

Ausserdem finden sich Angaben über Knowles' Leben in folgenden Werken:

1. „Men of the Time." London 1857. Besonders

---

* Da diese Biographie nur in 25 Exemplaren gedruckt ist, von denen sich eins im Britischen Museum befindet, und da selbst der Herausgeber jenes Buches, Mr. Harvey in London, mir kein Exemplar zur Verfügung zu stellen vermochte, so musste ich mich auf die Auszüge aus dieser Biographie verlassen, die mein Freund Mr. J. James, Assistant-Master of „New College" in Eastbourne für mich zu machen die Güte hatte.

auf dieses Werk gründen sich die biographischen Notizen in der „Nouvelle Biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours." Paris 1858. Tome XXVII. p. 916—919. (Ziemlich reichliche Angaben in Betreff des Lebens und der Werke Knowles'.)

2. Collier, History of English Literature, p. 468—471. (Ziemlich ausführliche Besprechung nicht nur des Lebens, sondern auch der Werke Knowles'.)
3. Chambers, Cyclopaedia of English Literature, vol. II., p. 447. (Nur kurze Notizen.)
4. H. Morley, Of English Literature in the reign of Victoria. Leipzig, Tauchnitz-Edition 1881, p. 347 und 348. (Verhältnissmässig wenig inhaltsreich.)
5. Shaw, History of English Literature, London 1876, p. 478. (Nur dürftige Angaben.)

Merkwürdiger Weise würdigen Craik und Taine den grössten englischen Dramatiker des 19. Jahrhunderts gar keiner Erwähnung.

§ 3. Lebenslauf.

James Sheridan Knowles wurde am 12. Mai 1784 in Anne Street zu Cork in Irland geboren. Sein Vater, James Knowles, war der jüngste Sohn seiner Eltern und der Neffe und Schüler des Thomas Sheridan, der den schönen, geistig reich begabten Knaben für die Kirche bestimmte und ihn durch Rat und That reichlichst unterstützte. Es scheint jedoch, dass Knowles' Vater trotzdem kein Geistlicher geworden ist. Auf einer Ferienreise im Süden Irlands machte er als junger Stu-

dent in einer Gesellschaft die Bekanntschaft einer hübschen reichen Witwe, einer gewissen Mrs. Daunt, der Tochter des Mr. Peace (oder Pace), des berühmtesten Arztes von Cork. Der durch seine Schönheit auffallende junge Student gewann bald die Liebe der reichen Witwe, und so wurden James Knowles und Jane Daunt trotz des ausdrücklichen Verbotes des Mr. Peace im Jahre 1780 ein glückliches Paar. Ihre beiden ersten Kinder wurden von den schwarzen Blattern hinweggerafft. Ersatz gewährte den verwaisten Eltern ein am 12. Mai 1784* (in einem Hause der Anne Street zu Cork) geborner Knabe, welcher in der Taufe den Namen James Sheridan Knowles** erhielt und unter diesem Namen als Erneuerer des englischen Dramas berühmt werden sollte. Bisher hatte Mr. Peace seit ihrer Heirat kein Wort mit seiner Tochter gewechselt. Der kleine James sollte die Versöhnung zwischen Vater und Tochter herbeiführen. Als Mr. Peace einst einer Freundin der letzteren einen Krankenbesuch abstattete, trat plötzlich Jane Knowles, ihren kleinen Sohn auf den Armen tragend, herein. Durch den lieblichen Anblick gerührt, verzieh der alte Peace seiner Tochter Jane. In diesem kleinen Drama des wirklichen Lebens spielte der spätere Verfasser des „Virginius" seine erste Rolle. Während dieser Zeit erwarb Knowles' Vater die nötigen Existenzmittel für sich und seine Familie dadurch, dass er eine Privatschule, eine sogenannte „Boarding and Day School", hielt, die sich des besten Rufes erfreute.

---

* Die Angabe Shaw's, History of English Literature, p. 478 (Ausgabe vom Jahre 1876), dass Knowles im Jahre 1794 geboren sei, beruht zweifellos nur auf einem Druckfehler.

** James war der Rufname, Sheridan wurde der Knabe zu Ehren des ihm verwandten grossen Dichters dieses Namens genannt.

Zugleich war er als „Professor of Elocution“ thätig und nahm als solcher wegen seiner vollendeten Kenntniss der englischen Sprache eine sehr geachtete Stellung ein. Durch sein vortreffliches Werk: „Pronouncing English Dictionary“, London 1835, hat er sich nicht nur in seinem Vaterlande, sondern auch im Auslande einen geachteten Namen erworben.*

Knowles' Mutter zeichnete sich durch eine ausserordentliche Auffassungsgabe aus, war von lebhafter Empfindlichkeit und von edler Denkungsart. Sie war, wie schon bemerkt, die Tochter des Andrew Peace, eines Mannes, dessen ausserordentliche Frömmigkeit mit seinem edlen, wohlthätigen Handeln in schönster Harmonie stand. Ja, man sagte von ihm, dass: „if ever there was an angel upon earth, Andrew Peace was one.“

Wie sich die characteristischen Eigentümlichkeiten des Grossvaters sehr oft auf den Enkel vererben, so ist auch das tiefreligiöse Gefühl des Andrew Peace auf unsern Dichter übergegangen; denn in den letzten Jahren seines Lebens hat Knowles aus innerem Drange als Laienprediger mit Begeisterung das Wort Gottes verkündigt und erklärt.

Aehnlich wie Walter Scott zeigte Sheridan Knowles in früher Kindheit nur äusserst geringe intellectuelle Fähigkeiten, ja, er wurde von seinen Lehrern für einen „incorrigible dunce“ gehalten. Nur sehr selten war er der erste in seiner kleinen Klasse, fast stets nahm er den untersten Platz ein. Eine straffe Disciplin würde ihn wahrscheinlich zu grösserem Fleisse angetrieben haben, doch, da er der einzige Sohn und Liebling seiner Eltern war, entging er stets der verdienten Züchtigung. Im Jahre 1793 siedelte die Familie nach

* Vergl. Herrig's Archiv für das Studium der neueren Sprachen, I, 167. II, 113, 120. III, 414.



London über, wo der Vater mit Sorgfalt die geistige Ausbildung seines Sohnes selbst übernahm. Der Dichter hatte hier kaum sein 12. Lebensjahr erreicht, als sich in der jugendlichen Brust der Dichtergenius mächtig zu regen begann. Seine Liebe zu der dramatischen Dichtung wurde zuerst dadurch geweckt, dass er in einem kleinen Liebhabertheater eine Rolle übernahm. Der Geschmack an Litteratur, verbunden mit einer lebendigen, thätigen Phantasie, entwickelte in ihm nun das Bedürfniss, selbst zu dichten. Es ist höchst characteristisch, dass der grösste englische Dramatiker des 19. Jahrhunderts seine dichterische Laufbahn damit begann, dass er in seinem 12. Jahre für seine Jugendgespielen ein Drama verfasste und in eigener Person die Aufführung desselben übernahm. Darauf schrieb unser jugendlicher Dichter eine Oper, zu welcher eine Rittergeschichte ihm den Stoff geliefert hatte. Es folgte dann eine Ballade „The Welsh Harper“ betitelt und ein Werk, welches als „A Spanish Tragedy“ bezeichnet wird. Was unter diesem Titel zu verstehen sei, muss freilich dahin gestellt bleiben. Aber was vor allem dem Genius des jungen Knowles seine entschiedene litterarische Richtung verlieh, war die liebevolle Aufmerksamkeit, mit welcher William Hazlitt* ihn beehrte.

---

* William Hazlitt, der bedeutendste englische Kritiker seiner Zeit, wurde am 10. April 1778 zu Maidstone in der Grafschaft Kent geboren. Ausser seinen vielen Essays in der „Encyclopaedia Brittannica“, der „Quarterly Review“ und der „Edinburgh Review“, hat er neben zahlreichen andern Schriften folgende Werke veröffentlicht: „The Round Table“; „a Collection of Essays on Literature, Men, and Manners“ (1807), ferner die Werke „Characters of Shakespeare's Plays,“ (1807), „A View of the English Stage, containing a Series of dramatic Criticism.“ (1808), „The Spirit of the Age, or contemporary Portraits,“ (1825), „Lectures on the English Poets,“ „Lectures on the dramatic Litera-

Der Einfluss, den dieser bedeutende Kritiker und Essayist auf unsern Dichter ausübte, muss als ganz ausserordentlich bezeichnet werden, ja man darf wohl behaupten, dass Knowles vor allem der Einwirkung Hazlitt's auf seine Jugendbildung es zu danken hatte, wenn er später zu so hervorragender litterarischer Bedeutung gelangte. Mancher poetisch begabte Knabe hat mit dem 12. Jahre Gedichte geschrieben, ohne jemals ein Sheridan Knowles geworden zu sein.

Hazlitt nahm den jungen Dichter zu sich in's Haus und machte ihn mit Coleridge und Lamb bekannt. Anstatt die rohen Productionen einer urwüchsigen Dichterkraft dem Gespötte der Menschen preiszugeben, war Hazlitt stets bemüht, seinen jungen Schüler zum thätigen Schaffen zu ermuntern, indem er Knowles' jugendliche Werke mit Ernst und Milde kritisierte, das Brauchbare lobend, das Fehlerhafte freundlich verbessernd. Gerade Hazlitt, der vollendete Kenner Shakespeares, war so recht der geeignete Mann, die schlummernden Talente in unserm Dichter zu wecken und harmonisch zu entwickeln.

Voll von richtigem Verständniss wählte Hazlitt die herrlichsten Stellen der besten Autoren zur Lectüre mit seinem jungen Freunde aus und suchte ihm anschaulich zu erklären, worin gerade das Characteristische, das Ausgezeichnete jener Schöpfungen grosser Dichter bestände. In dem schönen Zusammenleben mit

ture of the Age of Elisabeth," (1820.) Sein umfassendstes Werk ist „The Life of Napoleon" in 4 Bänden, das berühmteste aber sind die „Characters of Shakespeare's plays." Hazlitt starb am 18. September 1830. Näheres in Chambers' Cyclop. of Br. Lit. vol. II, p. 693 ff. und A. Cunningham, Biogr. and crit. History of the British Literature of the last Fifty Years, p. 311 und Annual Biogr. 1830, vol. XV. p. 461.

Hazlitt, Coleridge nnd Lamb schöpfte Knowles jenen sichern Geschmack, jene hohe Eleganz seines Stils, die ihn zum Wiederbeleber des englischen Dramas gemacht haben. Trotz der gänzlichen Verschiedenheit des Talentes, trotz des Altersunterschiedes vereinte ein schönes Band inniger Freundscbaft Hazlitt, den erfahrenen Mann, mit dem aufstrebenden Jünglinge; ein Band, das sich im Laufe ihres Lebens fester und fester knüpfte und für den ersteren nur durch den Tod gelöst wurde, während der letztere das Andenken an seinen Wohlthäter, an seinen „geistigen Vater", bis an's Ende seines Lebens treu bewahrte.

Im Jahre 1806 kehrte Knowles nach Irland zurück.

Wie einst Shakespeare, so zogen auch unsern Dichter der Sinn für das Romantische und eine reiche Phantasie mit unwiderstehlicher Gewalt zur Bühne. Trotz der Bemühungen seiner Familie, ihn von dem gefahrvollen, oft dornenreichen Pfade des Schauspielers abzulenken, entschloss sich unser Dichter, sein Glück auf den Brettern, die die Welt bedeuten, zu versuchen. In Bath legte er sein Début auf der Bühne ab, doch spielte er hier nur wenige Abende und trat bald darauf im „Crow Street Theatre" in Dublin auf und zwar in der Rolle des Hamlet. Sei es nun Befangenheit oder Unerfahrenheit, kurz, unser Dichter erlitt ein völliges Fiasco. The Dublin University Magazine, Oct. 1852, sagt davon: „The eventful night came, but the début was not successful and the Thespian project was for a time abandoned."

Aber weit entfernt, sich durch einen derartigen Misserfolg abschrecken zu lassen, nahm er seine Studien mit umso grösserem Eifer wieder auf. Rastlos und unverdrossen arbeitete der junge Künstler an seiner Ausbildung, und unermüdliche Ausdauer und Beharrlichkeit führten ihn end-

lich zum Siege. Dass Knowles mit solch' eiserner Energie die Schauspielerlaufbahn verfolgte, ist für seine Bedeutung als Dramatiker von ganz ausserordentlicher Wichtigkeit. Seine genaue Bühnenkenntnis muss ihm bei dem Aufbau seiner Dramen von bedeutendem Nutzen gewesen sein. Indem er wie einst sein bei weitem grösserer Vorgänger Shakespeare den Beruf eines Schauspielers und Dramatikers in sich vereinigte, lernte er durch Gewohnheit und tägliche Beobachtung kennen, was erforderlich war, um eine gewaltige dramatische Wirkung auf der Bühne hervorzurufen. Wie nur ein praktischer Lehrer ein durchaus nützliches Schulbuch zu schreiben vermag, so wird auch der poetisch begabte Schauspieler ein gewaltigeres, wirksameres und bühnengerechteres Drama zu schaffen im Stande sein, als der Autor, der, unbekannt mit dem wechselvollen Leben der wirklichen Welt, hinter dem Schreibtische in seinen Dramen eine Welt hervorzaubert, die nur in seiner aufgeregten Phantasie existiert.

Im Jahre 1809 erntete Knowles zu Waterford einen grösseren Beifall auf der Bühne; hier, wo er eine Zeit lang einer Schauspielertruppe angehörte, machte er auch die Bekanntschaft des weit berühmten Edmund Kean, eines Schauspielers ersten Ranges. Zwei Jahre lang teilte nun Knowles das nomadenartige, ungewisse Leben einer von Ort zu Ort ziehenden Schauspielertruppe. Die geringe Gage, die unser Dichter damals bezog, genügte nicht, ihm seinen Lebensunterhalt zu schaffen. Knowles gab daher zu Waterford auf dem Wege der Subscription einen kleinen Band Gedichte heraus unter dem Titel: „Fugitive Pieces.“ Doch scheinen diese Poesien keinen besonderen Wert besessen zu haben; denn sonst würde unser Dichter wohl mehr als drei seiner Gedichte in „The Elocutionist, a collection of pieces in prose and

verse" aufgenommen haben. Auch befindet sich kei Exemplar der „Fugitive Pieces" im Britischen Museun während alle bedeutenderen Werke dort aufbewahrt sin(Zu Waterford erschien auch Knowles' erstes Drama „Le(or The Gipsy." Obwohl Kean die Hauptrolle übernahn erzielte das Stück nur einen mässigen Erfolg und is seiner Unbedeutendheit wegen niemals mit in die ge sammelten Werke unsers Dichters aufgenommen worden

Mancher Unannehmlichkeiten wegen gab Knowle sein Engagement in Waterford auf und liess sich au den Rat eines Clergyman Namens Grove in **Belfast** al: Lehrer der Beredtsamkeit und Grammatik nieder. Sein(besten Vorlesungen waren diejenigen, in denen er di(Meisterwerke Shakespeare's besprach.*

Hier in Belfast erschien sein zweites Drama „Brian Boroihme", welches in dem dortigen Theater mit grossem Beifall aufgenommen wurde, aber trotzdem wenig Bedeutung zu haben scheint, da es ebenfalls nicht in den Gesammtwerken abgedruckt ist.

Erst im Jahre 1815 erschien sein erstes bedeutendes Drama „Cajus Gracchus," welches am 15. Februar 1815 in Belfast einen ausserordentlichen Erfolg erzielte. Aber obwohl dasselbe auf allen übrigen Bühnen Englands, Schottlands und Irlands denselben Beifall fand, wurde dasselbe in London erst 1823 aufgeführt. Angefeuert durch einen derartigen Erfolg, für den er bisher lange vergebens gekämpft hatte, vollendete er im Jahre 1820 sein grossartiges Römerdrama „Virginius." Wenngleich die Aufführung dieser Tragödie dem Schauspieler Kean übergeben worden war — wie behauptet wird, soll sie sogar auf dessen Anregung hin geschrieben worden sein —, so

* Lectures on dramatic Literature. Macbeth (Being the substance of two lectures reprinted from the edition of 1873). London 1875. 4°.

fand doch die erste Aufführung dieses wahrhaft classischen Dramas nicht im „Drury Lane Theatre" zu London statt, sondern in Glasgow. Bald aber wurde der berühmte Schauspieler Macready auf diese vorzügliche Tragödie aufmerksam. Unter seiner Leitung wurde das Stück im „Covent Garden Theatre" aufgeführt und mit begeistertem Beifall vom Londoner Publicum aufgenommen. Nach Hazlitt's Urteil ist die vortreffliche Darstellung der Rolle des „Virginius" Macready's grösste Leistung gewesen. Während der nächsten 20 Jahre vermehrte der Dichter noch seinen Ruhm durch Dramen wie „William Tell", „The Hunchback", oder Comödien wie „The Love-Chase", die ihn zum beliebtesten englischen Dramatiker seiner Zeit machten. In mehreren seiner Dramen spielte der Dichter die Hauptrolle selbst. Ohne ein hervorragender Schauspieler zu sein, zeichnete er sich durch eine gewisse Würde und eine vortreffliche Haltung aus und wusste selbst neben einem Macready, einem Kean, einem Kemble sich den Beifall des Publikums zu erwerben.

Im Jahre 1836 unternahm Knowles eine Reise nach Amerika. Auch dort wurde der Verfasser des „Virginius" mit stürmischen Demonstrationen empfangen, die indes mehr dem Dramatiker als dem Schauspieler galten.

Um das Jahr 1849 begann seine durch übermässige Arbeit und ein unruhiges, nomadenartiges Leben zerrüttete Gesundheit immer mehr abzunehmen, so dass er gezwungen war, der Bühne zu entsagen. Indes war seine Existenz trotz der Beliebtheit seiner Dramen keineswegs pecuniär gesichert. Die zeitgenössischen Autoren wandten sich daher an die Regierung, um durch eine Pension dem gefeierten Dichter einen sorgenfreien Lebensabend zu bereiten. Auch trat eine Anzahl von Kaufleuten in Glasgow zusammen, um ihm ein bestimmtes Jahresgehalt auszuwerfen, so dass Knowles im ganzen

eine Pension von 200 L. Sterling erhielt. Bei dieser Gelegenheit machte man auch die interessante Erfahrung, dass der materielle Gewinn, den Knowles aus seinen Dramen jährlich gezogen hatte, niemals die obige, gewiss keineswegs bedeutende Summe, überstiegen hatte. Ausser dem erhielt Knowles die Sinecure des Verwalters von Shakespeare's Haus in Stratford on Avon. In dieser Zeit versuchte er sich auch auf dem Gebiete des Romanes. Doch ist „George Lovell“ und besonders „Henry Fortescue“, ein äusserst schwaches Product, des früheren Ruhmes des Dichters durchaus unwürdig. Dagegen hat er ausserdem ein ganz vortreffliches Schulbuch geschrieben unter dem Titel: „The Elocutionist, a collection of pieces in prose and verse.“ Welchen Erfolg dieses Buch gehabt hat, kann man schon daraus ersehen, dass 1882 die 27. Auflage davon erschienen ist.

In seinen letzten Jahren trat Knowles zu der Sekte der Baptisten über, und zum grossen Erstaunen Englands wurde aus dem gefeierten Dramatiker und dem beliebten Schauspieler ein eifriger Baptistenprediger, der im Lande umherreiste und mit begeisterter Beredsamkeit das Wort Gottes erklärte. Als mutiger Verfechter seines Glaubens hat er sich in seinen theologischen Streitschriften „The Rock of Rome“ und „The Idol demolished by its own priest“ gegen die katholische Kirche gewandt. Trotz dieser eigenartigen religiösen Anschauungen hat jedoch Knowles als wahrer Dramatiker derartige Tendenzen niemals auf seine Dramen einwirken lassen.

In den letzten Jahren schwer leidend, starb er zu Torquay am 30. November 1862.

Zweites Kapitel.

Äussere Betrachtung der Werke Knowles'.

§ 1. Aufzählung der Werke nach Gattungen.

A. Poetische Werke.

I. Gedichte.

1. Fugitive Pieces, eine Sammlung von Gedichten.
2. The Senate, or Social Villagers of Kentish Town, a Canto, 1817. 8°.

II. Tragödien und Dramen.

a. historische:

1. Cajus Gracchus, a Tragedy in 5 acts.
2. Virginius, a Tragedy in 5 acts.
3. William Tell, a Play in 5 acts.
4. Alfred the Great or The patriotic King, an historical Play in 5 acts.
5. John of Procida or The Bridals of Messina, a Tragedy in 5 acts.

b. nichthistorische:

1. Hersilia, a Fragment of the earliest drama extant of Mr. Knowles.
2. A Spanish Play, a Fragment.
3. Vaccination, a dramatic Poem.
4. The Storm, a dramatic Fragment.
5. Leo the Gipsy, a Play.

6. Brian Boroihme, or The Maid of Erin a Drama in 3 acts.
7. The Bridal, a Tragedy in 5 acts.
8. The Widow, a Fragment of a Play.
9. Fragment of an anonymous Play.
10. Alexina, or true unto death, a Drama in 2 acts.
11. The Hunchback, a Play in 5 acts.
12. The Wife, a Play in 5 acts.
13. The Daughter, a Play in 5 acts.
14. Woman's Wit, or Love's Disguises, a Play in 5 acts.
15. The Maid of Mariendorpt, a Play in 5 acts.
16. Love, a Play in 5 acts.
17. The Rose of Arragon, a Play in 5 acts.
18. The Secretary, a Play in 5 acts.

III. Comödien.

1. The Duke of London, a Comedy in 4 acts.
2. The Beggar of Bethnal Green, a Comedy in 3 acts.
3. The Love-Chase, a Comedy in 5 acts.
4. Old Maids, a Comedy in 5 acts.

IV. Oper.

Alexina, an Opera in 3 acts.

V. Masque.

A Masque (in one act and in verse. On the death of Sir Walter Scott.)

B. Prosaschriften.

I. Romane.

1. George Lovell. 3 vols. in 12°.
2. Henry Fortescue, 3 vols. in 12°.

II. Theologische Streitschriften.

1. The Rock of Rome, or The Arch Heresy.
2. The Idol demolished by its own priest, an answer to Cardinal Wiseman's Lectures on Transsubstantiation.
3. The Gospel attributed to Mathew in the Record of the whole original Apostlehood.

III. Vermischte Schriften.

1. The Elocutionist: A Collection of Pieces in prose and verse, peculiarly adapted to display the art of reading in the most comprehensive sense of the term. (418 Seiten. Ein treffliches Schulbuch.)
2. A Treatise on the Climate of Madeira.
3. Old Adventures.
4. Tales and Novelettes.
5. Lectures on dramatic Literature etc. (Macbeth), (Lectures on oratory, gesture and poetry), to which is added a correspondence with four clergymen in defence of the stage.
6. Sheridan Knowles's Conception and Mr. Irving's Performance of Shakespeare's Macbeth.

§ 2. Ausgaben der Werke.

Im Britischen Museum zu London befinden sich folgende Ausgaben von Knowles' Werken*:

A. Gesammtausgaben.

1. The dramatic Works of J. Sh. Knowles. With a memoir by R. Shelton Mackenzie. W. Rushton: Calcutta 1838. 4°. Inhalt: Virginius, Beggar of Bethnal Green, William Tell, The Hunchback, The Wife, a tale of Mantua, The Love-Chase, The Daughter.
2. The dramatic Works of J. Sh. Knowles. 2 vols. London 1856. 8°.
3. Various dramatic works of J. Sh. Knowles, now first collected and privately printed for James Mc. Henry. London 1874. Revised and edited by Francis Harvey, 4 St. James's Street, London. Only 25 copies. Es sind 2 Bde. Dem ersten Bande ist beigegeben: Facsimile of pencil M. S. of plays found in Sh. Knowles's Memorandum Books and referred to in the Preface. — Inhalt der einzelnen Bände:

Band 1.

1. Hersilia, a fragment of the earliest drama extant of Mr. Knowles. Written

---

* Die Angabe der im Britischen Museum sich befindenden Ausgaben verdanke ich dem Herrn Cand. phil. Ernst Fricke aus Dörnten bei Goslar a. Harz, der dieselben in London für mich aufzuzeichnen die Güte hatte.

for a company of amateurs about 1806. Printed from a manuscript.

2. Fragment of a Spanish Play; an early production etc.
3. Vaccination, a dramatic poem. Reprinted from the Waterford edition of Mr. Knowles's poems. 1810.
4. The Storm, a dramatic fragment etc.
5. Leo, or The Gipsy. A fragment. Printed from a manuscript.
6. Brian Boroihme, or The Maid of Erin. Printed from a manuscript.
7. A Masque; as represented at the Theatre Royal, Covent Garden, in October 1832. Reprinted from the Pamphlet issued by Moxon in 1832.
8. The Bridal, a Tragedy in 5 acts. Adapted for representation from „The Maid's Tragedy" of Beaumont and Fletcher, with three original scenes, written by Mr. Knowles. First performed June 26th, 1837. Reprinted from the play as edited by Mr. Macready. Published by Chapmann and Hall in a 12 Ms. form. No date (1837).
9. Alexina, an opera in 3 acts. Printed from a Ms.

Band 2.

1. The Duke of London. A Comedy in 4 acts. Remark: The elementary idea of the comedy of „The Duke of London" is borrowed from Fletcher's

„Noble Gentleman"; but there is a wide difference between the two plays in the plot and characters, and no resemblance whatever between them in the language. — „The Duke of London" has never been played or printed. Probably the author intended to bestow additional pains on the whole piece before presenting it to the public. It is clear that this was his intention with regard to the finale, which is very abrupt; for in the most complete and finished M. S. of the comedy to be found, he has struck out this portion."

2. The Duke of London; Remark: Another draft of the first act of this play, but in character and action it is totally dissimilar from any thing else in the play. The rest of the draft is in every respect similar to that, from which the play has been printed.
3. Fragment of a play (The Widow.)
4. Fragment of an anonymous Play.
5. An unpublished scene from „Cajus Gracchus."
6. An unpublished scene from „William Tell."
7. Biographical Notice on Professor Marc-Monnier.
8. Guillaume Tell; drame en cinq actes en vers, traduction de Marc-Monnier.

B. Einzelausgaben.

1. Cajus Gracchus, a Tragedy (in 5 acts and chiefly in verse) etc. Glasgow, 1823. 8°.
2. Virginius.
   a) a Tragedy in 5 acts (and in verse) etc. London, 1820. 8°.
   b) a Tragedy in 5 acts (and in verse) 3. ed. London 1820. 8°.
   c) a Tragedy (another Edition.) London 1820. 12°. Note: Forming part of a series called Dolby's British Theatre.
   d) a Tragedy in 5 acts (and in verse.) Cajus Gracchus; a Tragedy in 5 acts (and in verse.) See: Cumberland's British Theatre etc. Vol. 6. 1829 etc. 12°.
   e) Virginius, The Hunchback, The Love-Chase. See: Lewes (G. H.), „Selections from the modern British dramatists etc." Vol. 1. 1867. 8°.
3. William Tell.
   a) a Play in 5 acts (and in verse). London 1825. 8°.
   b) a Play in 5 acts (and in verse.) See: Cumberland (J), British Theatre etc. Vol. 22. 1829 etc. 12°.
   c) An historical Play, in three acts (and in verse.) See: Lacy etc. Vol. 83. 1850 etc. 12°.
4. Alfred the Great, or The patriotic King, an historical Play (in 5 acts and in verse.) London 1831. 8°.
5. John of Procida, or The Bridals of Messina.

A Tragedy in 5 acts (and in verse). London 1840. 8°.

6. Brian Boroihme, or The Maid of Erin.
   a) A drama in three acts (and in prose and verse). See: Lacy, Vol. 109. 1850 etc. 12°.
   b) A drama in three acts (and in verse.) London 1872. 8°.

7. The Bridal. A Tragedy in 5 acts (and in verse), adapted for representation (with 3 original scenes, written by J. Sh. Knowles) from the Maid's Tragedy of Beaumont and Fletcher. — See: Webster (B), the Elder: The acting national drama. Vol. 1. 1837 etc.

. Alexina, or true unto death.
   a) A drama in 2 acts (and in verse.) London 1866. 16°. Note: There is an octavo edition of this printed in the same year entitled: True unto death etc.
   b) A drama in 2 acts (and in verse with a portrait of the author). London 1866. 8°.

9. The Hunchback.
   a) A Play in 5 acts (chiefly in verse.) See: Cumberland etc. Vol. 42. 1829 etc. 12°.
   b) A Play in 5 acts (chiefly in verse). London 1832. 8°.
   c) A Play etc. 2. ed. London 1832. 8°.
   d) A Play in 5 acts (and in verse). 9. ed. With Notes. London, 1836. 8°.
   e) A Play in 5 acts (and in prose and verse.) With a portrait of the author etc. See: Lacy (F. H.), Acting edition of plays etc. Vol. 67. 1850. 12°.

f) Der Bucklige, Schauspiel in 5 Aufzügen, nach dem Englischen (The Hunchback) frei bearbeitet. See: Wertheimer (J), Dramatische Beiträge. 1838. 12°.

10. The Wife, a Tale of Mantua.
   a) A Play in 5 acts (and in verse). 6. ed. London 1833. 8°.
   b) A Play in 5 acts (and in verse.) Lacy, Vol. 109. 1850 etc. 12°.

11. The Daughter.
   a) A Play in 5 acts (and in verse.) London 1837. 8°.
   b) A Play in 5 acts (and in verse) 2. ed. London 1837. 8°.
   c) The Wrecker's Daughter, a popular dramatic tale founded on Sh. Knowles's Play etc. See: Dramatic Tales. (Third series) No. 3 (1840?) 16°.

12. Woman's Wit, or Love's Disguises. A Play in 5 acts (and in verse.) London 1838. 8°.

13. The Maid of Mariendorpt. A play in 5 acts (and in verse.) London 1838. 8°.

14. Love.
   a) A Play in 5 acts (and in verse.) See: Cumberland etc. Vol. 40. 1829 etc. 12°.
   b) A Play in 5 acts (and chiefly in verse.) London 1840. 8°.
   c) A Play in 5 acts (and in verse) etc. See: Lacy etc.. Vol. 74. 1850 etc. 12°.

15. The Rose of Arragon. A Play in 5 acts (and in verse). London 1842. 8°.

16. The Secretary. A Play in 5 acts (and in verse.) London 1843. 12°.

17. The Beggar's Daughter of Bethnal Green.

a) A Comedy in 3 acts (and chiefly in verse). London 1828. 8°.

b) The Beggar of Bethnal Green. A Comedy in 3 acts (and in verse). Altered from the Beggar's Daughter of Bethnal Green. Second Edition. London 1834. 8°.

18. The Love-Chase.

a) A comedy in 5 acts (and in verse). See: Cumberland (J.) etc. Vol. 41. 1829 etc. 12°.

b) A comedy in 5 acts (and in verse). London 1837. 8°.

c) A Comedy in 5 acts (and in verse). See: Lacy etc. Vol. 68. 1850 etc. 12°.

19. Old Maids, a Comedy in 5 acts (and in verse). London 1841. 8°.

20. A Masque (in one act and in verse on the death of Sir Walter Scott.) London 1832. 8°.

21. George Lovell, a novel. 3 vols. London 1847. 12°.

22. Henry Fortescue.

a) A novel. London 1846. 4°. Note: Privately printed.

b) A novel. 3 vols. London 1847. 12°.

23. The Rock of Rome, or The Arch Heresy. London, Woking (printed) 1849. 12°.

24. The Idol demolished by its own priest.

a) An answer to Cardinal Wiseman's Lectures on Transsubstantiation. Edinburgh 1851. 8°.

b) Second thousand. London 1852. 12°

25. The Gospel attributed to Mathew in the Record of the whole original Apostlehood. London 1855. 8°.

26. The Elocutionist.

a) A collection of pieces in prose and verse; peculiarly adapted to display the art of reading; ... preceded by an introduction in which an attempt is made to simplify Walker's system ., 7 ed. . . . enlarged etc. Belfast 1831. 12º.

b) K's Elocutionist; a first class rhetorical reader and recitation book... Enlarged and adapted to the purpose of instruction in the United States, by C. Sargent. 2 ed. New-York 1844. 12º.

c) The Elocutionist . . . . 25 ed. . . enlarged. Edited by R. Mullan. Belfast. 1874. 8º.

27. A Treatise on the Climate . . . of Madeira . . . edited by J. Sh. Knowles etc. 1850. 8º.

28. Old Adventures. See: Tale Book. 1859. 8º.

29. Tales and Novelettes etc. (Revised and edited by Fr. Harvey. London 1874. 4º. Note: Only 25 copies privately printed.

30. Lectures on dramatic Literature.

a) Lectures on oratory, gesture and poetry. To which is added a correspondence with four clergymen in defence of the stage). [Deciphered and arranged from the original manuscript by S. W. Abbott and edited by F. Harvey. With a facsimile.] 2 vols. London 1873. 4º. Note: Only 25 copies privately printed.

b) Lectures on dramatic Literature . . . Macbeth (Being the substance of two

lectures reprinted from the edition of 1873). London 1875. 4°.

31. Sh. Knowles's Conception and Mr. Irving's Performance of Shakespeare's Macbeth. London 1876. 8°.

32. The Senate, or Social Villagers of Kentish Town. A Canto. 1817. 8°.

Ausserdem sind noch folgende Ausgaben erschienen:

A. Gesammtwerke:

1. James Sheridan Knowles's Dramatic Works. London, Moxon 1841—43. 8°. 3 vols. (16 Dramen).
2. James Sheridan Knowles's Dramatic Works. London 1859. 1 vol.
3. The Dramatic Works of James Sheridan Knowles. A new Edition in one volume. London: Routledge, Warnes, Farringdon Street; New-York: 56, Walker Street. 1859.

B. Einzelausgaben.

In B. Behr's Buchhandlung zu Berlin sind in: „A Collection of the best dramatic pieces, revised and corrected by Prof. Burkhardt" folgende Dramen von Knowles erschienen und für je 30 Pf. zu haben.

Nro. 1. The Hunchback. (Vergriffen.)
„ 2. Virginius.
„ 12. The Wife.
„ 13. The Daughter.
„ 14. The Love-Chase.
„ 15. The Beggar of Bethnal Green.
„ 21. John of Procida.

Ferner sind in der „Sammlung moderner englischer Dramen und Tragödien, für obere Klassen her-

ausgegeben von Dr. Th. Weischer, Oberlehrer zu Köln, in W. Werther's Verlag, Rostock 1881, folgende Dramen unseres Dichters erschienen:

1. Cajus Gracchus.
2. Virginius.
3. William Tell.

Uebersetzungen von Knowles' Dramen:

1. Das Weib, oder Thron und Hütte. Nach dem Englischen für das deutsche Theater bearbeitet von W. Gerhard. Leipzig 1834, bei Baumgärtner. (M. 2,25).
2. Mariana. Frei nach dem Englischen von Treitschke. Wien 1838, bei Wallishausser. (M. 1,80).
3. Der Bucklige. Schauspiel in fünf Aufzügen, nach dem Englischen frei bearbeitet von Wertheimer, London 1838. 12°.
4. Die Liebesjagd. — Der Bettler von Bethnal Green, übersetzt von Susemihl. Leipzig 1840, bei Hinrichs. (2 M.)
5. Des Stranders Tochter. Frei bearbeitet von Treitschke. Wien 1840, bei Wallishausser. (M. 1,85.)
6. Die Liebesjagd. Nach dem Englischen metrisch bearbeitet von Dr. Künrel. Berlin 1842, bei Hayn. (M. 1,50.)
7. Guillaume Tell; Drame en cinq actes en vers, traduction de Marc-Monnier.

Drittes Kapitel.

Übersicht des Inhalts und Kritik der Werke.

§ 1. Die historischen Dramen.

1. Cajus Gracchus, a Tragedy in 5 acts.

Zeit des Erscheinens: 1815.

Zeit und Ort der Aufführung: 1823, Drury Lane Theatre in London.

Diese Tragödie ist einem gewissen John Patterson gewidmet, auf dessen Anregung hin Knowles das Stück verfasste. Es ist das erste bedeutendere Drama unsers Dichters. Indem der berühmte Schauspieler Macready die Titelrolle in diesem Drama übernahm, wurde es im Jahre 1823 mit grossem Beifall vom Londoner Publicum aufgenommen.

Zeit der Handlung: 123—121 v. Chr.

Ort der Handlung: Rom.

Auftretende Personen: *Flaminius, Opimius* — Consuln; *Fannius, Tuditanus* — Patrizier; *Cajus Gracchus, Drusus* — Tribunen; *Licinius, Pomponius, Vettius, Fulvius Flaccus* — Freunde des Cajus Gracchus; *Titus, Probus, Marcus* — Plebejer; *Sextus, Quintus* — Diener der Patricier; *Lucius* — Page des Cajus Gracchus; *Cornelia* — Mutter des Cajus Gracchus; *Licinia* — Gattin des Cajus Gracchus; *Livia* — Licinias Freundin; *Lucilla* — Begleiterin; Priester, Lictoren, Soldaten, Bürger.

Inhalt.

Akt I. Scene I. Eine Strasse in Rom.

Vettius, ein Freund des ermordeten Tiberius Gracchus ist des Verrats angeklagt und soll sich vor dem Tribunal des Senates rechtfertigen.

Scene II. Das Forum.

Opimius und Flaminius verurteilen Vettius zum Tode. Cajus Gracchus, auf den das Volk bisher vergebens gehofft hatte, erscheint auf der Rednertribüne und bewirkt durch eine glänzende Verteidigungsrede die Freisprechung des Vettius.

Scene III. Das Haus des Cajus.

Licinia, die Gattin des Cajus und ihre Freundin Livia. Die zärtliche Licinia ist unendlich glücklich bei dem Gedanken, dass Cajus sich von allen öffentlichen Ämtern fern hält, sich einzig und allein seiner Familie widmet. Cajus Mutter, Cornelia, erscheint, sie spricht mit Stolz von dem Ruhme, der ihren Sohn erwartet. Der Senat hat inzwischen den Cajus zum Quästor erwählt, um ihn von Rom zu entfernen. Cajus erscheint mit grossem Gefolge und nimmt einen rührenden Abschied von seiner Gattin.

Akt II. **Scene** I. Eine Strasse in Rom. Fannius und Flaminius unterhalten sich von des Cajus Ruhm.

Scene II. Das Haus des Cajus.

Cornelia, Licinia und ihr Bruder Licinius reden von dem Ruhme des Cajus und dem Unrechte, das der Senat demselben zugefügt hat. Die Gesandten des Micipsa, die dem Senat für Cajus reiche Gaben überreichen wollten, sind schmachvoll entlassen worden. Plötzlich erscheint Cajus. Ohne Ursache ist er nach Rom zurückgekehrt. Nachdem er seine Angehörigen begrüsst, wird er vor den Senat geladen. Cajus ist entschlossen, den Tod seines Bruders zu rächen.

Scene III. Der Campus Martius.

Von Opimius mehrerer Vergehen angeklagt, widerlegt Cajus in einer zweiten vortrefflichen Rede die Beschuldigungen und wird freigesprochen.

Scene IV. Eine Strasse. Tribunenwahl.

Licinia will zum Forum eilen, um Cajus von der Bewerbung um das Tribunat zurückzuhalten. Sie wird von Cornelia daran gehindert. Cajus erscheint, er ist mit Drusus zum Tribunen erwählt. Während Cornelia als echte Römerin ihres Sohnes Erfolg mit Freuden begrüsst, sinkt Licinia, von bangen Ahnungen gequält, ohnmächtig in ihres Gatten Arme.

Act III. **Scene** I. Eine Strasse in Rom.

Flaminius und Opimius unterhalten sich über Cajus' gewaltigen Einfluss. Cajus ist in seinem Streben, die gedrückte Lage der niederen Volksclassen zu bessern, zu einer Höhe der Macht emporgestiegen, welche die Aristokraten mit Eifersucht und Erbitterung erfüllt. Opimius bedient sich nun einer fein durchdachten List, indem er den characterschwachen Tribunen Drusus mit schmeichlerischen Worten ködert und zu volksfreundlichen Gesetzesvorschlägen auffordert.

Scene II. Das Forum.

Drusus überbietet den Cajus in der Gewährung von Wohlthaten und untergräbt somit den Einfluss desselben. Cajus verzichtet darauf, das Volk wieder für sich zu gewinnen.

Act IV. **Scene** I. Eine Strasse in Rom.

Vettius, Pomponius und Licinius unterhalten sich von der Gefahr, in welcher Cajus schwebt. Sie erblicken ihre einzige Hülfe in offener Gewalt.

Scene II. Das Haus des Cajus.

Licinia fleht Cornelia an, den Cajus zu überreden, nicht zum Forum zu gehen. Licinia ab. Cajus erscheint, mit tiefen Gedanken beschäftigt. Da man seine Gesetze abzuschaffen im Begriffe steht, erkennt er es für seine heiligste Pflicht, für die Aufrechterhaltung derselben mit aller Energie einzutreten. Mit ergreifenden Worten sucht Cornelia ihren einzigen Sohn von seinem gefähr-

lichen Streben abzuhalten. Cajus schwankt. Als Cornelia jedoch erfährt, dass Cajus seinen Freunden bereits das Versprechen gegeben, zum Forum zu gehen, giebt sie ihre Zustimmung.

Scene III. Ein Square mit der Statue des Tiberius Gracchus.

Opimius, des Cajus erbittertster Feind, ist zum Consuln erwählt worden. In feierlicher Procession schreitet Opimius zu einem Opfer. Unterwegs überschüttet er den ihm begegnenden Cajus mit beissendem Spotte, den dieser demütig hinnimmt. Ein Lictor beleidigt Cajus und seine Freunde auf das empfindlichste mit dem Rufe: „Way, there, evil citizens!“ Ein Tumult entsteht, in welchem Titus den Lictoren tötet. Cajus schwankt in seinem Entschlusse, lieber will er allein sterben, als das Blut seiner Mitbürger vergiessen. Von seinen Anhängern wird er zu offenem Widerstande gedrängt.

Scene IV. Ein Zimmer im Hause des Cajus.

Voll Sehnsucht will Licinia den geliebten Gatten erwarten. Die müden Augen versagen ihr den Dienst, sie entschläft. Cajus erscheint. Der Anblick der geliebten Gattin erschüttert auf Augenblicke seinen festen Entschluss. Schreckliche Traumbilder beunruhigen Licinias Schlaf. Cornelia sucht Trost zu finden für den Verlust ihres Sohnes in dem Ruhme, der seinem Andenken folgen wird.

Act V. **Scene** I. Die Strasse vor dem Hause des Cajus. — Lampen in einiger Entfernung. Rings umher Bürgerscharen, teils schlafend, teils Wache haltend.

Der Morgen bricht an. Cajus wird von seinen Freunden abgeholt. Voll banger Furcht eilt Licinia aus dem Hause und klammert sich an ihren geliebten Gatten an, um ihn zurückzuhalten. Nach einem rührenden Abschiede reisst Cajus sich aus seiner

Gattin Armen und eilt mit seinen Anhängern auf den Aventin.

Scene II. Der Aventin. Bewaffnete Bürgerscharen.

Unfähig, der Uebermacht der Feinde zu widerstehen, ist Cajus bereit, sich denselben auszuliefern, um seine Freunde zu retten. Dann aber stürzt er sich mit seinen Anhängern voll Entschlossenheit den Feinden entgegen.

Scene III. Das Innere des Dianatempels. Die Statue der Gottheit. — Ein hohes Portal.

Licinia kniet vor dem Dianabilde. Cornelia, Licinia und ihre Begleiterimmen erwarten in ängstlicher Spannung den Ausgang des Kampfes. Des Cajus Partei ist besiegt, Licinius gefallen. Cajus flieht in den Tempel. In leidenschaftlicher Erregung umarmt er zum letzten Male die Seinigen, dann bohrt er sich den Dolch in's Herz, um den nachsetzenden Feinden nicht lebendig in die Hände zu fallen. Opimius erscheint mit seiner Schar. Cornelia hält mit der einen Hand das kleine Kind des Cajus empor, mit der andern deutet sie stumm auf den Leichnam ihres Sohnes. Der Vorhang fällt.

Indem ich zur Angabe der Quelle dieser Dichtung übergehe, bemerke ich zuvor, über die Frage nach den Quellen der Dramen Knowles' im allgemeinen Folgendes. In den meisten Fällen war es mir geradezu unmöglich, mit Sicherheit festzustellen, welcher Quelle Knowles den Stoff zu seinen Dramen entlehnte, da er denselben ohne Zweifel oft gelegentlicher Lectüre verdankte, und sich überhaupt der Lesekreis eines modernen Dichters jeder genauen Kontrolle entzieht.

Hauptquelle für die Geschichte der Gracchischen Unruhen ist Livius LIX—LXI und Plutarchs: Cajus Gracchus 1—19. Ob aber Knowles seinen Stoff dieser Quelle entlehnt oder irgend ein Werk über römische Geschichte zu Grunde gelegt hat, lässt sich nicht mit

Gewissheit erkennen, da unserm Dichter ja ein ausserordentlich reichhaltiges Material für die Sammlung seines Stoffes zu Gebote stand. Fest steht nur, das Knowles die über Cajus Gracchus überlieferten Fakta mit historischer Treue dramatisch behandelt hat und nur in der Todesart von Plutarch abweicht. Während nach Plutarch (C. G. 17) Cajus nach vergeblichem Widerstande in den Hain Furiana flüchtet und sich von seinem Sklaven Philokrates töten lässt, fällt er in unserm Stücke durch eigene Hand. Der Dichter erkannte, dass ein Mann, der nicht den Mut hat, selbst den Todesstreich gegen sich zu führen, zu einem dramatischen Helden unpassend wäre.

Was die Composition anlangt, so gehört diese Tragödie mit zu den besten Schöpfungen unseres Dichters. Das Stück empfiehlt sich durch die festgeschlossene Einheit der Handlung, ist bis in's kleinste zweckvoll gefügt und durch feste Klammern verbunden. Von Scene zu Scene steigert sich die Spannung, und das Interesse wird niemals durch Schilderung unbedeutender Nebenumstände von der Haupthandlung abgelenkt. Alles, was die dramatische Handlung hemmen könnte, ist sorgfältig ausgeschieden. Die Exposition, die aufsteigende und fallende Handlung des Dramas sind in geschickter, kunstgerechter Weise durchgeführt. Der Höhepunkt des Dramas (Act III, Scene II) hebt sich mächtig und entschieden hervor und ist die Spitze einer grossartig ausgeführten Scene, an die sich die kleineren Scenen der steigenden und fallenden Handlung harmonisch anlegen. Alles ist wohl motiviert, und die tragische Notwendigkeit geht aus inneren Ursachen, aus dem Charakter und den Handlungen der Hauptpersonen hervor.

Bei der Bearbeitung einiger Scenen scheint unserem

Dichter Shakespeare als Muster vorgeschwebt zu haben. So hat z. B. die dritte Scene des ersten Aktes, in welcher der Charakter der heissliebenden Gattin und der heldenmütigen Mutter des Cajus mächtig hervortritt (vergl. oben), mit Coriolanus, Akt I, Scene III grosse Aehnlichkeit. Wie Licinia so ist auch Virgilia, des Coriolanus Weib, von einer unendlichen Liebe zu ihrem Gatten beseelt; nicht in dem Ruhme, einzig und allein in der Gegenliebe desselben findet sie ihre Befriedigung. Des Coriolanus Mutter Volumnia dagegen spricht vor allem von dem Ruhme ihres Sohnes. Bei Knowles wird der kleine Cajus, bei Shakespeare der keine Coriolanus erwähnt, die beide grosse Männer zu werden versprechen. Auch ist bei beiden Dichtern in dieser Scene eine Freundin zugegen, die sich dann aber bald empfiehlt. Man sieht also, dass diese Scene in unserm Drama viele Aehnlichkeiten mit der Shakespeare'schen aufweisst, in welcher ebenfalls Gattin, Mutter und Freundin dieselben Gedanken äussern.

Auch Licinia's Traum ist dem Traumbilde, das Cäsars Gattin beunruhigt, in seinen Grundzügen äusserst ähnlich.

Ferner scheint unser Dichter auch in der schönen Behandlung der Massenscenen die trefflichen Vorbilder, die ihm Shakespeare's Dramen in so reichem Masse darboten, vor Augen gehabt zu haben. Kurze, charakteristische Reden einzelner Volksfiguren, fast immer in Prosa, unterbrechende und belebende Zurufe einer bewegten Menge, die von einzelnen Führern ihre Impulse erhält, sind vorzüglich geeignet, dem Stücke Farbe und Glanz zu verleihen.

Die Charakterzeichnung ist dem Dichter im grossen und ganzen gelungen. Er hat sich bemüht, die einzelnen Personen der Wirklichkeit gemäss in plastisch ab-

gerundeter Form darzustellen. Beim Helden des Dramas jedoch ist ein gewisses Schwanken nicht zu leugnen. Es fehlt dem Cajus jene kühne, männliche Entschlossenheit, die den wahren Helden kennzeichnet, und die wir gerade seiner vielen edlen Eigenschaften wegen nur ungern vermissen.

Dagegen rufen die feingezeichneten Charaktere der heldenmütigen Mutter und liebenden Gattin des Cajus in ihrem schneidenden Kontraste eine mächtige Wirkung hervor; in ihren Grundzügen sind sie fast mit den Charakteren der Volumnia und der Virgilia in Shakespeare's Coriolanus identisch.

Die Sprache ist edel und rein und durchaus dem tragischen Stoffe angemessen, namentlich sind die Reden des Cajus und Drusus voll überzeugender Kraft und poetischen Schwung.

Das in diesem Drama wie in allen übrigen dramatischen Werken unseres Dichters angewandte Versmass ist der Blank verse, der in geschickter Weise gehandhabt wird. Doch sind ganz wie bei Shakespeare einige Scenen, besonders solche, welche einer poetischen Bearbeitung weniger würdig waren, in Prosa geschrieben, wodurch die Gesamtwirkung des Dramas noch erhöht wird.

Ausgewählte Stellen:

Cajus' Verteidigungsrede für Vettius:

Akt I. **Scene** II. (Cajus Gracchus appears in the rostrum.)

Cajus. Opimius, hold!

(Upon hearing Cajus Gracchus, the people shout, press round the rostrum, and cry: „Cajus! Cajus Gracchus! Cajus! Cajus!“)

Opi. How! Gracchus in the rostrum!

Cajus. Hold, good Opimius, do not yet colle
The votes.

Tit. & Citizens. No! no! — No! votes!

Mar. Speak, Cajus Gracchus! speak!

Cajus. I come to plead for Vettius.

Tit. Go on! go on!

Cajus. The brother of Tiberius for the friend!

Mar. Noble Cajus, go on!

Cajus. I pray you, gentle friends, if I should
make you
A poor, confused, disjointed, graceless speech,
Let it not hurt the man for whom I plead!
If I should falter — if my heart should rise
Into my throat, and choke my utterance,
Or if my eyes should with a torrent drown
My struggling words, let it not, I beseech you,
Let it not hurt the man for whom I plead!

Mar. Tiberius lives again! Tiberius speaks!

Cajus. Tiberius lives again! Alas, my friends!
Go ask the Tiber if he lives again;
Cry for him to its waters; they do know,
Where your Tiberius lies, never to live
Again. Their channel was his only grave,
Where, still, they murmur o'er him; but, with all
The restless chafing of their many waves,
Cannot awake one throb in the big heart
That wont to beat so strong, when struggling for
Your liberties!

Tit. Noble Tiberius!

Mar. Noble Cajus! See how he weeps for his
brother!"

Akt IV. Scene IV. An Apartment in the House of
Cajus Gracchus — a couch.

(Enter Cornelia and Licinia with a scroll, followed by Lucius, carrying lights.)

Cor. Will not you go to bed?

Lici. Not till he comes.

Cor. He must sup out.

Lici. Well, I'll sit up for him.

Cor. What, with those eyes, that look so ill prepared
To play the watcher?

Lici. I will read, Cornelia,
And keep myself awake. I can't lie down;
Go you to bed, my mother.

Cor. I'll not give you
Excuse for so uncall'd-for labour, by
Partaking it. Good night!

Lici. Good night! (Cornelia goes out, followed by Lucius.)
He would come home! Why should he sup abroad
To-night? Most like, it is my brother's fault:
He never lets him rest with taking him
To Carbo's house — or Flaccus' — or some friends.
I would Licinius had a wife himself,
To keep him more at home. Cornelia's right;
I'm half-asleep already. A heavy lid
Is strange companion to an anxious heart!
Come, thou, that canst discourse without a tongue, —
Cunning beguiler of the lonely! talk to me,
And, for my dear lord, help me to keep watch!

(She sits on the couch, and reads — grows gradually drowsier — the scroll falls from her hand, and she sleeps. Enter Cajus Gracchus, without seeing her.)

Cajus. What meant the boy by starting when he let
Me in? What's in my face to make him hold
His breath, and change his colour at? I thought
At first the house was not my own; never, yet,

Felt it so like my own! A hundred objects,
Day after day I've pass'd, with just as much
Of consciousness as they had not been here,
I now distinguish with a feeling of
Such recognition, as invest them with
The worth of things most precious. — What! Licinia!
Asleep, too! She is sitting up for me!
Come, now, conspiracy, thou bold redresser
Of grievances, doubly stak'st thy life!
Thou wilt achieve beneath the peaceful brows
Of household eaves, that never thought to see it,
What were done better in the ruthless eyes
Of frowning battlements — and lead along
The streets, where children, wives, and matrons tread,
Mars' revels, fitter to be acted on
Some far-removed, unfrequented waste, —
Come, now! and, while the silken bands of sleep
Hold thy unconscious, unoffending victim,
Look on, and scan thy plea of conjuration,
And see if it be proof! Thou canst not do it!
Already is the ague creeping o'er
Thy flesh, at longer trial of the test,
Would shake the weapon from thy hand, though clench'd
With thousand oaths! That I should see her thus!

Lici. (In her sleep). Keep him in, mother! Let him not go forth!
They'll kill my Cajus!

Cajus. She is dreaming of me.

Lici. (At first in her sleep, then awaking and rushing forward.)
Oh, spare him! save him! give him to his wife!
Strike here — strike here! (Cajus catches her in his arms.)
My Cajus! — 'Twas a dream!
But press me to thy heart; speak to me, Cajus!

I know 'tis you; but press me — speak to me!
Oh 'twas a fearful dream!

Cornelia. (Entering.) Who talks of dreams
At such an hour of night? Go, sleep and dream!

Lici. O, mother! such a dream! — And dreams are omens!

Cor. Omens, or not; dreams have precursos, well
As sequences! Your scared thoughts to-day
Were likely to give birth to pleasant dreams!
I marvel that you had one! One may dream,
Without the aid of sleep. You have been dreaming
E'er since you rose this morning; and the spectre
You saw with sealed lids, just now, be sure
With open ones you started for yourself, —
And more than once before! Cajus was out
All day — besieged with business that allow'd
No breathing-time. Look at him! — He's fatigued —
Worn out — wants rest! A seasonable time
To hold him, prating to him of a dream!
To bed, my son; for you must rise, I know,
Betimes. Licinia, if you love his health,
Don't waste the hour that's due to needful sleep,
And scant enough! — Away! — Good night, Licinia!
Cajus, to bed at once. — My son, good night!
(Licinia and Cajus go out.)
Good night, indeed! And is't my son whom, thus,
I bid good night, without a hope to see
The morning of his living face again?
He's pledged! — He has conspired! I took my measures
To gather note of all. No other course
Was left him. I'm content! Better my son
Die in confronting, than in bowing to,
The tyrant! But the chances? — There's no chance!
They'll fail him, as the fail'd Tiberius!

Though vain the struggle, yet 'tis fit 'twere made,
When bold injustice scoffs at laws, and 'gins
To ride it, rough-shod, o'er them! What's my son?
His noble name! that, scatheless, who shall dare
Lo call me motherless? A mother once,
Arming her son against his country's foes,
Gave him his shield, with charge to bring it back,
Or come back borne upon it. In my heart,
I feel two mothers, struggling! Was it thus
With her? — And, if it was, the nobler conquer'd;
And shall the weaker rule in Scipio's daughter?
My father answers, „No!" — Rome answers, „No!"
Cornelia, „No!" Cajus is dead, (Cajus enters) but not
His name! His enemies may strike at that,
But not a thousand blows could leave a scar!
He sided with the weak and wrong'd, — resisted
The wrongful and the strong, — in vain! — but, when
His country fell, he fell along with her!

Cajus. (Kneeling and catching Cornelia's hand).
My mother!

Cor. (Bursting into a passion of tears).
Cajus! — Oh! my son! my son!

End of Akt IV. (Curtain falls.)

---

2. Virginius.

A Tragedy in 5 acts, Dedicated to William Macready, Esq.

Zeit der Aufführung: 1820.

Ort der Aufführung: Zuerst Glasgow, dann London im Covent Garden Theatre.

Bald zog das Stück durch seine vortreffliche Anlage, durch die meisterhafte Schilderung der Charactere allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Der berühmte Schauspieler Macready erkannte die Bedeutung dieses Römerdramas* und übernahm die Hauptrolle, wodurch er sein eigenes Glück und den Ruhm des bis dahin noch unbekannten Dichters begründete. Von dieser Zeit an datiert erst der Ruhm unseres Dichters.

Zeit der Handlung: 448 v. Chr.

Ort der Handlung: Rom und das Lager der Römer.

Auftretende Personen: *Appius Claudius, Spurius Oppius, Vibulanus* — Decemvirn; *Honorius, Valerius* — Patrizier; *Cajus Claudius, Marcus* — Clienten des Appius; *Dentatus* — ein Veteran; *Virginius* — ein Centurio; *Numitorius* — dessen Schwager; — *Icilius* — in Virginia verliebt; *Lucius* — dessen Bruder; *Publius, Decius, Sextus* — Soldaten; *Titus, Servius, Cnejus* — Bürger; *Virginia* — Tochter des Virginius; *Servia* — deren Amme. — Sklavin,Bürger, Frauen, Soldaten, Lictoren etc.

Die beiden berühmten Schauspieler Macready und C. Kemble spielten die Rolle des Virginius und des Icilius, während die als vortreffliche Tragödin weithin bekannte Miss Foote die Rolle der Virginia übernahm.

In dem von Reynolds gedichteten Prologe wird das Publikum um günstige Aufnahme dieses Dramas gebeten.

Inhalt:

Akt I. Scene I. Eine Strasse in Rom.

Appius Claudius ist zum zweiten Male zum Decemvirn ernannt worden. Die Maske des Demagogen fallen lassend, beherrscht er das Volk mit tyrannischer Willkür. Virginius, Icilius, Dentatus und andere

* Vergl. darüber: Of English Literature in the reign of Victoria. By Henry Morley. Leipzig, Tauchnitz Edition, 1881. p. 347.

sind über die Tyrannei der Decemvirn empört. Dentatus sucht das Volk gegen dieselben aufzureizen.

Scene II. Das Haus des Virginius.

Virginius hat sich von der Liebe seiner Tochter Virginia zu Icilius überzeugt. Allein gelassen, überlässt sich Virginia der quälenden Furcht, ihr Vater könne ihrer Neigung hinderlich sein. Sie vertraut das Geheimnis ihrer Liebe der Luft „I never told it yet.“ (Vergl. unten.) Icilius erscheint. Er hat das Geständnis ihrer Liebe gehört. Nachdem dieser geschworen, stets als echter Römer zu handeln, giebt Virginius seinen Segen zur Verlobung seiner Tochter.

Akt II. **Scene** I. Eine Strasse.

Numitorius und Lucius unterhalten sich über den Krieg, der gegen die Latiner ausgebrochen ist.

Scene II. Das Haus des Virginius.

Die feierliche Verlobung der Virginia mit Icilius findet statt. Virginius und Icilius nehmen einen rührenden Abschied von Virginia und eilen in's Lager.

Scene III. Das Haus des Appius.

Appius ist als Richter in Rom zurückgeblieben. Marcus berichtet ihm, dass die Decemvirn eine Niederlage erlitten haben, dass Dentatus den schlechten Feldzugsplan derselben laut tadelt. Appius beschliesst, den braven Dentatus töten zu lassen.

Scene IV. Das Forum.

Dentatus wirft dem Appius die schlechte Heerführung der Decemvirn vor. Appius weiss diesen mit heuchlerisch freundlichen Worten zu bethören und lockt ihn in's Lager. Wie darauf Appius den Prozess eines Plebejers schlichtet, erscheint die schöne Virginia, die sich mit Numitorius über ihren Vater unterhält. Der Anblick der schönen Jungfrau erweckt die wilde Be-

gierde des Tyrannen. Er will sie um jeden Preis besitzen.

Akt III. Scene I. Das Haus des Appius.

Der Plan, Virginia's Amme zu bestechen, ist gescheitert. Jetzt giebt Appius seinem Clienten Cajus Claudius den teuflischen Rat, vorzugeben, Virginia sei die Tochter einer ihm eigenen Sklavin und sei von der kinderlosen Gattin des Virginius untergeschoben.

Scene II. Eine Strasse in Rom.

Cajus Claudius ergreift die von der Schule kommende Virginia und schleppt sie bei den Haaren zum Forum.

Scene III. Das Forum.

Vor dem Richterstuhle des Appius beansprucht Claudius die Virginia als sein Eigentum. Numitorius und alle umstehenden Bürger verlangen, dass das Urteil auf den folgenden Tag verschoben werde, da der Vater im Heere weile. Icilius erscheint. Ein Tumult entsteht. Appius sieht sich genötigt, die gerechte Forderung der Bürger zu genehmigen.

Scene IV. Das Lager.

Appius und Vibulanus haben den Dentatus an der Spitze einer kleinen Schar gegen die Feinde ausgeschickt, um ihn ermorden zu lassen. Marcus berichtet den Tod des Dentatus.

Scene V. Ein Gebirgspass.

Virginius und seine Begleiter finden den Dentatus vor dem Lager meuchlerisch ermordet. Virginius fordert zur Rache auf. Er erfährt durch Lucius, in welcher Gefahr seine Tochter schwebt, und eilt nach Rom.

Akt IV. Scene I. Das Haus des Numitorius.

Virginia, Icilius und Numitorius erwarten ungeduldig die Ankunft des Vaters. Virginius erscheint und presst voll Rührung seine geliebte Tochter in die Arme. Dann bricht er mit ihr zum Forum auf.

Scene II. Das Forum. Appius auf dem Richterstuhle, umgeben von seinen Liktoren. Truppen in Bereitschaft.

Appius erfährt des Dentatus Tod und die Unzufriedenheit, die bereits in den Gemütern Aller gährt. Virginius erscheint, die zitternde Virginia an der Hand führend. Ringsumher steht das Volk in banger Erwartung. Da verkündet Appius das schreckliche Urteil, Virginia sei rechtliches Eigentum seines Clienten. In feurigen Worten wendet Virginius sich an das Volk um Hülfe. Ein Tumult entsteht, in welchem das Volk zurückgetrieben wird. Wilde Verzweiflung durchwühlt das Herz des Vaters. Da erblickt er auf einer Fleischerbank ein Messer, ergreift es und stösst es der Tochter in's Herz. Das blutige Eisen schwingend, fordert Virginius das Volk zur Rache auf.

Akt V. Scene I. Eine Strasse.

Die Macht der Decemvirn ist gebrochen. Honorius und Valerius sind zu Consuln, Virginius ist zum Tribunen erwählt. Appius wird auf Befehl des Icilius in's Gefängnis geworfen.

Scene II. Das Haus des Virginius.

Virginius ist wahnsinnig über den Tod seiner Tochter. Er eilt in's Gefängnis, da er glaubt, dass sie von Appius dorthin geschleppt sei.

Scene III. Ein Gefängnis.

Appius allein. Er ist im Begriff, sich zu vergiften als Vibulanus erscheint und ihm neue Hoffnung einflösst. Appius beschliesst, fürchterliche Rache an den Plebejern zu nehmen. Da erscheint Virginius. In seinem Wahnsinn glaubt er, seine geschändete Tochter vor sich zu erblicken, er packt den Appius an der Kehle und erdrosselt ihn.

Scene IV. Dasselbe Gefängnis.

Dem neben dem toten Tyrannen knieenden Virginius überreicht Icilius die mit der Asche der geliebten Tochter gefüllte Urne. Der Wahnsinn schwindet, vor dem Geiste des unglücklichen Vaters taucht die Erinnerung an sein einstiges Glück, an seinen jetzigen Schmerz wieder auf, er bricht in leidenschaftliche Thränen aus und mit dem Rufe „Virginia" sinkt er an des Icilius Brust.

Über die Ouelle, aus welcher unser Dichter seinen Stoff geschöpft, lässt sich etwa dasselbe sagen, was bereits oben in Bezug auf C. Gracchus hervorgehoben worden ist. Als Hauptquelle ist Livius, lib. III. 44—58 anzusehen. Da aber die von Livius überlieferten Thatsachen in der ausführlichsten Weise in zahlreichen englischen Geschichtswerken behandelt sind, so muss dahingestellt bleiben, ob Knowles den Livius selbst oder irgend ein Geschichtswerk über römische Geschichte zu Grunde gelegt hat. Nur in der Todesart des Appius weicht der Dichter von den geschichtlichen Überlieferungen ab. Während nach Livius III, 58 Appius Hand an sich selbst legt, nach Dionysius auf Befehl der Tribunen hingerichtet wird, stirbt er in unserer Tragödie, erdrosselt von der Hand des Virginius.

In der Edingburgh Review, vol. 38, p. 177—208 findet sich eine Kritik über Knowles' Virginius, deren Verfasser sich im ganzen lobend über dieses Drama ausspricht und nur den Schlussakt als mangelhaft bezeichnet. Doch scheint es uns, dass jener Kritiker dem Stücke nicht das volle Lob erteilt habe, was dem so grossartig angelegten Römerdrama gebührt. Im allgemeinen nämlich hat derselbe sich fast lediglich darauf beschränkt, die schönsten Stellen des Stückes auszuwählen und eine kurze Übersicht über die Geschichte des englischen Dramas zu geben.

Obwohl das Stück nicht ganz frei von Fehlern ist, so gehört es doch wegen der Vorzüglichkeit seiner Anlage, seines Stiles und seiner Charakterzeichnung sowie wegen seiner dramatischen Lebendigkeit zu den besten Tragödien, die unser Dichter geschaffen hat.

Shaw nennt es in seiner: History of English Literature p. 478: „one of the most popular dramas that has appeared in recent times upon the English stage.“

Die Composition der ersten 4 Akte ist dem Dichter vorzüglich gelungen und ist völlig den Regeln der Kunst entsprechend. Der Bau des 5. Aktes dagegen ist wegen seiner breiten, auf scenische Effekte berechneten Ausführung in ästhetischer Beziehung höchst mangelhaft, wenngleich er ganz geeignet ist, auf der Bühne eine mächtige dramatische Wirkung hervorzurufen.

In dem häufigen Scenenwechsel ist der Dichter wohl dem Vorgange Shakespeare's gefolgt.

Der Kern des Ganzen, Idee und Führung der Handlung treten in unserem Drama mächtig hervor.

Die Exposition giebt uns ein vortreffliches, anschauliches Bild der Situation. Auch die Scenen der Steigerung, die eine fortlaufende Verstärkung des Interesses hervorrufen und somit würdig auf den Höhepunkt vorbereiten, sind in geschicktester Weise durchgeführt. Hieran schliessen sich dann die Scenen, die um den Höhepunkt des Dramas gruppiert sind und welche die aufsteigende und fallende Handlung harmonisch verbinden.

Ferner steht die Katastrophe im engsten Zusammenhange mit dem Inhalte und geht mit Notwendigkeit aus dem Handeln der Hauptpersonen hervor, doch wirkt die zu lange Fortführung des letzten Motivs in diesem sonst so fest gegliederten Kunstwerke höchst nachteilig. Die Bestrafung des Tyrannen hätte sich unmittelbar an den Tod der Virginia anschliessen sollen.

Dass der Dichter ferner den Appius von Virginius erdrosseln lässt, ist ein Missgriff und vom ethischen Standpunkte aus zu verwerfen. Die Rohheit der Handlung wird freilich in etwas dadurch gemildert, dass der Dichter die Ermordung hinter der Bühne geschehen lässt.

Knowles mochte als Schauspieler leicht geneigt sein, alles, was mächtige Bühneneffekte zu erzielen im Stande war, selbst auf Kosten der Kunst zu verwerten. So ist z. B. die letzte Scene, in welcher dem von Wahnsinn umnachteten Virginius die mit der Asche seiner Tochter gefüllte Urne überreicht wird, nichts als ein mächtig wirkender, raffinierte coup de théâtre. Ausserdem ist es doch höchst unwahrscheinlich, dass die Leiche der Virginia sofort in aller Stille verbrannt und die Asche derselben dem Vater überreicht worden sei, um ihn vom Wahnsinn zu heilen. Es fehlt hier jegliche innere Begründung.

Dagegen sind einige Scenen durch ihre Lieblichkeit wahrhaft entzückend.

Das Liebesgespräch zwischen Icilius und Virginia (Akt I, Scene II) erinnert äusserlich entfernt an die Gartenscene in Romeo und Julia. (Akt II, Scene II). Virginia sowohl wie Julia vertrauen das Geheimnis ihrer Liebe der Luft. Unbemerkt nahet in beiden Scenen der Geliebte und belauscht das Liebesgeständnis. Eine innere Ähnlichkeit der beiden Stellen ist jedoch nicht vorhanden.

Die Charakterzeichnung ist lebendig, naturwahr und bis in's kleinste ausgeführt, selbst die Nebenrollen sind mit gewissenhafter Aufmerksamkeit behandelt. Namentlich ist der Charakter des Virginius scharf und mit packender Wahrheit geschildert. Die markige Kraft und der innere Adel, mit denen er seine Gemütsstimmung ausspricht, stehen in schöner Harmonie mit seinem thatkräftigen Handeln. Virginia ist eine liebliche Schöpfung des Dichters; die edle Jungfrau, die ihrem Vater

und ihrem Verlobten in rührendster Liebe zugethan ist, die der Schande den Tod vorzieht, gewinnt unsere innigste Teilnahme.

Die Sprache ist stets klar und erreicht an manchen Stellen einen hohen Grad von Majestät und Kraft oder auch von lieblicher Zartheit. Besonders da, wo der Dichter in seinen dramatischen Personen die herzliche Innigkeit lyrischer Empfindung erklingen lassen durfte, zeigt sich uns ein Zauber der Poesie, der uns unwiderstehlich über das Niveau des alltäglichen Lebens erhebt.

Interessant ist eine Vergleichung des „Virginius“ mit der 1843 erschienenen „Lucrèce“ des François Ponsard, da in diesem Stücke ein ähnlicher Stoff dramatisch behandelt ist. Der Vergleich muss entschieden zu Gunsten Knowles' ausfallen. Ponsard's Charaktere treten in weniger deutlichen Umrissen hervor. Es fehlt dem Stücke die Wärme und innere Wahrheit, die gerade in unserem Drama so mächtig hervortritt. Ponsard's Drama, welches den Pseudoclassicismus des XVII. Jahrhunderts nachzuahmen sich bestrebt, hat wenig Handlung, ermangelt der gleichmässigen dramatischen Spannung und vermag uns nicht recht zu fesseln. Auch ist der Schluss der „Lucrece“ durchaus nicht zufriedenstellend, indem die Bestrafung des Uebelthäters nur beschlossen, nicht ausgeführt wird.

Unser Stück hat auch mit Lessings Emilia Galotti insofern Ähnlichkeit, als in beiden Dramen ein Vater seiner einzigen Tochter das Messer in's Herz stösst, um sie vor der wollüstigen Begier schändlicher Herrscher zu bewahren. Was die Motivierung und innere Notwendigkeit dieser fürchterlichen That anbetrifft, so ist Knowles' Virginius dem Lessing'schen Drama entschieden überlegen. Der Tod der Emilia ist keine unabänderliche Notwendigkeit, und Lessing hat ihn nur dadurch zu begründen versucht,

dass Emilia ihre eigene Schwäche und die Verführungskünste des Prinzen fürchtet, während sie der etwaigen Anwendung von Gewalt trotzen zu können sich zutraut (vergl. Akt V Scene VII). Somit scheint uns die schreckliche That des Vaters unnatürlich der unabwendbaren, zwingenden Notwendigkeit gegenüber, die den Virginius der Tochter das Messer in die Brust stossen lässt. Hier war kein anderer Weg offen, nur der Tod konnte sein Kind vor sicherer Schande bewahren. *

Ausgewählte Stellen:

Akt I. Scene II. (Virginia erklärt ihre Liebe.)

Virginia. How is it with my heart? I feel as one
That has lost everything, and just before
Had nothing left to wish for! He will cast
Icilius off! — I never told it yet;
But take of me, thou gentle air, the secret —
And ever after breathe more balmy sweet —
I love Icilius! Yes, although to thee
I fear to tell it, that hast neither eye
To scan my looks, nor voice to echo me,
Nor e'en an o'er-apt ear to catch my words;
Yet, sweet invisible confidant, my secret
Once being thine — I tell thee, and I'll tell thee
Again — and yet again. I love Icilius!
He'll cast Icilius off! — not if Icilius
Approve his honour. That he's sure to do;
He speaks, and looks, and moves a thing of honour,
Or honour never yet spoke, look'd, or moved,
Or was a thing of earth! O come, Icilius!
Do but appear, and thou art vindicated.

* Vergl. darüber Hermann Hettner: „Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts.

Icilius, entering. Virginia! sweet Virginia! Sure I heard
My name pronounced. Was it by thee, Virginia?
Thou dost not answer! Then it was by thee —
O! wouldst thou tell me why thou namedst Icilius!
Virginia. My father is incensed with thee. Dentatus
Has told him of the new decemvirate,
How they abuse their office. You, he knows,
Have favour'd their election, and he fears
May have some understanding of their plans.
Icil. He wrongs me then!
Virginia. I thank the gods!
Icil. For me!
Virginia? Do you thank the gods for me?
Your eye is moist — yet that may be for pity.
Your hand doth tremble — that may be for fear;
Your cheek is cover'd o'er with blushes! What,
O what can that be for?
Virginia. Icilius, leave me!
Icil. Leave thee, Virginia! O, a word — a word
Trembles upon my tongue, which, if it match
The thought that moves thee, now, and thou wilt let me
Pronounce that word, to speak that thought for thee,
I'll breathe, though I expire in the ecstasy
Of uttering it.
Virginia. Icilius, will you leave me?
Icil. Love! Love! Virginia! Love! — If I have spoken
Thy thought aright, ne'er be it said again,
The heart requires more service than the tongue
Can, at its best, perform. My tongue hath served
Two hearts — but lest it should o'erboast itself,
Two hearts with but one thought! Virginia!
Virginia, speak! (Virginia covers her face with her hands.)

O, I have loved thee long;
So much the more ecstatic my delight,
To find three mine at length.

Virginia. My secret's yours.
Keep it and honour it, Icilius.

Akt II. Scene II.

Virginius. The oath
Is register'd! Didst thou but know, young man,
How fondly I have watch'd her, since the day
Her mother died, and left me to a charge
Of double duty bound — how she hath been
My ponder'd thought by day, my dream by night,
My prayer, my vow, my offering, my praise,
My sweet companion, pupil, tutor, child! —
Thou wouldst not wonder that my drowning eye,
And choking utterance, upbraid my tongue
That tells thee, she is thine! — Icilius,
I now betroth her to thee! When the war
Is done — you shall espouse her. Friends, a word!
(Virginius and the rest retire.)

Icil. Virginia! my Virginia! I am all
Dissolved — o'erpower'd with the munificence
Of this auspicious hour — and thou, nor movest —
Nor look'st — nor speak'st — to bless me with a sign
Of sweet according joy! — I love thee, but
To make thee happy! If to make thee so
Be bliss denied to me — lo, I release
The gifted hand — that I would faster hold,
Than wretches, bound for death, would cling to life.
If thou wouldst take it back — then take it back.

Virginia. I take it back — to give it thee again!

Icil. O help me to a word to speak my bliss,
Or I am beggar'd — No! There's no such word!
There cannot be; for never man had bliss

Like mine to name!

Virginia. Thou dost but beggar me,
Icilius, when thou makest thyself a bankrupt;
Placing a value on me far above
My real little worth. — I'd help thee to
A hundred words; each one of which would far
O'er-rate thy gain, and yet no single one
Rate over high!

Icil. Thou couldst not do it! No;
Thou couldst not do it! Every term of worth
Writ down and doubled, then the whole summ'd up,
Would leave with thee a rich remainder still! —
Pick from each rarer pattern of thy sex
Her rarest charm, till thou hast every charm
Of soul and body that can blend in woman,
I would out-paragon the paragon
With thee!

Virginia. And if thou wouldst, I'd find thee, for
Thy paragon, a mate — if that can be
A mate which beats the thing 'tis ta'en to match —
One that would make thy paragon look poor —
And I would call that so o'ermatching mate
„Icilius."

Icil. No! I will not let thee win
On such a theme as this!

Virginia. Nor will I drop
The controversy, that the richer makes me
The more I lose!

Icil. My sweet Virginia,
We do but lose and lose, and win and win;
Playing for nothing but to lose and win.
Then let us drop the game — and thus I stop it.
(Kisses her.)

Akt IV. Scene II.

Virginius. And if he must, I should advise him, Appius,
To take her home in time, before his guardian
Complete the violation, which his eyes
Already have begun — Friends! Fellow-citizens!
Look not on Claudius — Look on your decemvir!
He is the master claims Virginia!
The tongues that told him she was not my child
Are these — the costly charms he cannot purchase,
Except by making her the slave of Claudius —
His client! — purveyor! — that caters for
His pleasures — markets for him — picks, and scents,
And tastes, that he may banquet — serves him up
His sensual feast, and is not now ashamed,
In the open, common street, before your eyes —
Frighting your daughters' and your matrons' cheeks
With blushes they ne'er thought to meet — to help him
To the honour of a Roman maid! — my child!
Who now clings to me, as you see, as if
This second Tarquin had already coil'd
His arms around her. Look upon her, Romans!
Befriend her! Succour her! See her not polluted
Before her father's eyes! He is but one!
Tear her from Appius and his lictors, while
She is unstain'd. Your hands! your hands! your hands!

Cit. They're yours, Virginius.

App. Keep the people back!
Support my lictors, soldiers! Seize the girl,
And drive the people back.

Icil. Down with the slaves!

(The people make a show of resistance, but, upon the advancing of the soldiers, retreat, and leave Icilius, Virginius, and his daughter, etc., in the hands of Appius and his party.)

Deserted! — Cowards! Traitors! Let me free
But for a moment! I relied on you!
Had I relied upon myself alone,
I had kept them all at bay! I kneel to you —
Let me but loose a moment, if 'tis only
To rush upon your swords!

Virginius. Icilius, peace!
You see how 'tis! We are deserted, left
Alone by our friends, surrounded by our enemies.
Nerveless and helpless.

App. Take Icilius hence;
Away with him!

Icil. Tyrant! — Virginia! (Icilius is forced off.)

App. Separate
Virginius and the girl! — Delay not, slaves.

Virginius. Let them forbear awhile, I pray you,
Appius:
It is not very easy. Though her arms
Are tender, yet the hold is strong, by which
She graps me, Appius. Forcing them will hurt them.
They'll soon unclasp themselves. Wait but a little:
You know you're sure of her!

App. I have not time
To idle with thee; give her to my lictors.

Virginius. Appius, I pray you, wait! If she is not
My child, she hath been like a child to me
For fifteen years. If I am not her father,
I have been like a father to her, Appius,
For e'en so long a time. They that have lived
For such a space together, in so near
And dear society, may be allow'd
A little time for parting! Let me take
The maid aside, I pray you, to confer
A moment with her nurse; perhaps she'll give me

Some token, will unloose a tie, so twined
And knotted round my heart, that if you break it
So suddenly, my heart breaks with it!

App. Well!
Look to them, lictors!

Virginia. Do you go from me!
Do you leave! Father! Father!

Virginius. No, my child;
No, my Virginia — come along with me.

Virginia. Will you not leave me? Will you take me with you?
Will you take me home again? O bless you, bless you!
My father! my dear father! Art thou not
My father?

(Virginius, perfectly at a loss what to do, looks anxiously around the Forum; at length his eye falls on a butcher's stall with a knife upon it.

Virginius. This way, my Virginia! This way!

Virginia. Go
We home?

Virginius. Don't fear! Don't fear, I am not going
To leave thee, my Virginia! I'll not leave thee.

App. Keep back the people, soldiers! Let them not
Approach Virginius! Keep the people back!

(Virginius secures the knife.)

Well, have you done?

Virginius. Short time for converse, Appius;
But I have.

App. I hope you are satisfied.

Virginius. I am —
I am — that she is my daughter!

App. Take her, lictors!

(Virginia shrieks, and falls half-dead upon her father's shoulder.)

Virginius. Another moment, pray you. Bear with me
A little — 'Tis my last embrace. 'Twon't try
Your patience beyond bearing, if you're a man!
Lengthen it as I may, I cannot make it
Long! My dear child! My dear Virginia! (Kissing her.)
There is one only way to save thine honour —
'Tis this! —

(Stabs her, and draws out the knife. Icilius breaks from the Soldiers that held him, and catches her.)

Lo! Appius! with this innocent blood,
I do devote thee to th' infernal gods!
Make way there!

App. Stop him! Seize him!

Virginius. If they dare
To tempt the desperate weapon, that is madden'd
With drinking my daughter's blood, why let them: thus
It rushes in amongst them. Way there! Way!

(Goes out through the Soldiers.)

End of Act IV.

---

3. William Tell.

A Play. Dedicated to General Mina in admiration of his patriotism, valour and constancy.

Zeit der Aufführung: 1825.

Ort der Aufführung: Drury Lane Theatre.

Dieses Drama, in welchem Macready die Titelrolle übernahm, erzielte einen ausserordentlichen Erfolg.

Zeit der Handlung: 1307.

Ort der Handlung: Altorf und die benachbarten Berge.

Auftretende Personen. Oesterreicher:

Gessler — Landvogt der Waldstädte; *Sarnem* — sein Lieutenant; *Struth* — sein Seneschall; *Rudolph, Lutold,*

Gerard — seine Kastellane; *Braun* — Diener des Seneschalls; *Anneli* — Stieftochter des Seneschalls; *Agnes* — deren Base; Bogenschützen etc. etc.

Schweizer:

William Tell; Albert — dessen Sohn; *Melchthal* — Erni's Vater; *Erni, Fürst Werner* — Patrioten im Bunde mit Tell; *Waldmann* — ein Bürger von Altorf; *Michael* — dessen Sohn; *Jagheli* — Michael's Freund; *Pierre, Theodore* — Einwohner von Altorf; Savoyarden; *Emma* — Tell's Frau; Bürger, Bergbewohner, Frauen etc.

Inhalt.

Act I. Scene I. Umgebung des Schlosses von Altorf. Alpenscenerie im Hintergrunde.

Waldmann, ein Bürger Altorf's sucht seinem Sohn Michael das schreiende Unrecht zum Bewusstsein zu bringen, welches die einst freie Schweiz von der tyrannischen Hand des Gessler erleidet. Michael verspricht, Gesslers starkes Schloss erobern zu helfen. Gefangene Bauern werden zum Gefängnisse geführt. Tell folgt ihnen. Der Entschluss ist in ihm gereift, sein Vaterland zu befreien. Michael trifft seinen Freund Jagheli, der in Anneli, des Seneschall's Tochter, verliebt ist. Die beiden Freunde wollen sich in Gessler's Burg einschleichen.

Scene II. Das „Grütli Feld". Ein See und Berge. Tell tritt auf mit seinem Bogen bewaffnet. In begeisterten Worten wendet er sich an seine heimatlichen Berge: „Ye crags and peaks, I'm with you once again". (Vergl. unten.) Erni Melchthal, Fürst und Werner erscheinen. Die vier Männer schwören, das schwerdrückende Joch der Österreicher abzuschütteln.

Scene III. Anneli hat sich in Jagheli verliebt und fingiert, als sie zur Heirat mit einem andern gezwungen werden soll, eine Krankheit. Jagheli gelingt es, als

Arzt verkleidet, sich in Begleitung des Michael in die Burg von Altorf Eingang zu verschaffen.

Akt II. Scene I. Tell's Hütte am Fusse majestätischer, schneebedeckter Berge. Der Dichter entwirft uns hier ein liebliches Bild von dem stillen Glücke, das in Tell's einsamer Hütte wohnt. Während Tell und seine brave Gattin mit Wehmut der Freiheit gedenken, die einst das Volk der Schweizer beglückt, erscheint der alte Melchthal, wegen einer geringen Schuld von Gessler geblendet. Mit Bogen und Pfeilen gerüstet, bricht Tell nach Altorf auf, um das Werk der Rache zu vollziehen. Tell's kleiner Sohn Albert soll indes zum Fägelberge eilen, um Erni Melchthal mitzuteilen, dass die Stunde der Rache gekommen sei.

Akt III. Scene I. Ein in Nebel gehüllter Berg. Im Gebirge stösst Albert auf Gessler, der an schroffer Felsenwand zusammenzubrechen droht. Albert geleitet den Landvogt sicher nach Altorf.

Scene II. Ein Zimmer im Schlosse zu Altorf. Michael hat sich in Agnes, Anneli's Base, verliebt. Es wird beschlossen, Michael solle vermittelst einer Strickleiter des Nachts wieder in das Schloss gelangen und seine Braut zur Trauung abholen.

Scene III. Das Thor von Altorf. Albert, welcher Gessler das Leben gerettet hat, wird, weil er den Namen seines Vaters nicht nennen will, in's Gefängnis geworfen.

Scene IV. Der Marktplatz zu Altorf. Gessler's Hut ist auf einer Stange aufgestellt worden. Wie Michael sich weigert, dem Hute seine Reverenz zu erweisen, und eben von Gessler's Soldaten ergriffen werden soll, kommt ihm Tell zu Hülfe, treibt die Schergen in die Flucht, wird dann aber von herbeieilenden Söldnern überwältigt und gefesselt nach Altorf geführt, während

Michael glücklich entkommt. Letzterer teilt Werner seinen Plan mit, mit Hülfe seiner Braut Nachts in Begleitung tapferer Genossen heimlich in Gessler's Burg einzudringen und die Besatzungsmannschaft zu überrumpeln.

Akt IV. Scene I. Ein Zimmer im Schlosse. Tell wird mit seinem Sohne vor Gessler geführt, beide behaupten aber, sich nicht zu kennen. Als jedoch Gessler Albert zum Tode zu führen heisst, giebt sich Tell als Vater des Knaben zu erkennen. Jetzt befiehlt der Tyrann dem Tell, den bekannten Apfelschuss zu vollziehen, der jedoch wegen einbrechender Dunkelheit auf den folgenden Tag verschoben wird.

Scene II. In der Nähe des Schlosses. Anneli und Agnes verlassen das Schloss vermittelst einer Strickleiter. Michael dringt dann mit seinen Genossen heimlich in die Burg ein.

Akt V. Scene I. Tell's Hütte. Tell's Weib hat die Gefangenschaft ihres Gatten und Sohnes erfahren und zündet die eigene Hütte an, da ein Feuerzeichen das Signal zum allgemeinen Aufstande sein sollte.

Letzte Scene. Ein Platz vor dem Schlosse. Tell wird vor das Schloss geführt, um die fürchterliche Probe seiner Geschicklichkeit abzulegen. Beim Auswählen der Pfeile verbirgt Tell heimlich einen derselben in seinem Wamms, mit dem andern trifft er glücklich den Apfel von seines Sohnes Haupt. Wie man dem vor Erregung sprachlosen Tell, um ihm Erleichterung zu verschaffen, die Kleider öffnet, kommt der zweite Pfeil zum Vorschein. Auf Gessler's Frage: „For what hid you that arrow in your breast? Speak, slave!“ antwortet Tell voll Kühnheit: „To kill thee, tyrant, had I slain my son!“

Tell erhebt den Bogen zum Zielen, und während

Gessler in ängstlicher Spannung verharrt, wird dieser vom Pfeil des sichern Schützen durchbohrt. Von allen Seiten strömen jetzt die Schweizer in Waffen herbei, und oben auf den Wällen des überrumpelten Schlosses erscheinen siegreich Michael und seine Genossen. Der Tyrann ist gefallen, die Schweiz ist wieder frei.

Mit Sicherheit festzustellen, aus welcher Quelle unser Dichter seinen Stoff geschöpft hat, war uns bei den uns zu Gebote stehenden Hülfsmitteln nicht möglich. Jedenfalls hat unser Dichter seinen Stoff nicht dem Schiller'schen Drama entlehnt, denn Inhalt, Bau und Charakterzeichnung sind in beiden Stücken völlig verschieden. Selbst ob Knowles aber überhaupt mit Schiller's Tell bekannt war, muss dahingestellt bleiben. Ebensowenig kann er die Tragödie „Guillaume Tell“ von Marin Le Mierre benutzt haben, die 1766 in Paris aufgeführt wurde und 1767 im Druck erschien; denn schon eine oberflächliche Vergleichung zeigt die gänzliche Verschiedenheit der beiden Dramen. —

Dass das Stück trotz seiner Schwächen mit grossem Beifall aufgenommen wurde, geht schon daraus hervor, dass Marc-Monnier es in's Französische übersetzte.*

Der Dichter hat in diesem Stücke gegen das Hauptgesetz der dramatischen Kunst verstossen, nämlich gegen die Einheit der Handlung. Er hat die Gesamtwirkung des Drama's dadurch bedeutend beeinträchtigt, dass er eine Nebenhandlung, die unwahrscheinliche Liebesgeschichte des Michael, einzuflechten gesucht hat, die mit der Haupthandlung nur lose verbunden ist.

Auch in Schiller's Drama ist die strenge Einheit durchaus nicht bewahrt. Aber während Schiller es verstanden hat, uns durch saubere Arbeit und feine Durch-

* Guillaume Tell, drame en cinq actes et en vers, traduction de Marc-Monnier.

führung der Nebenhandlung zu entschädigen, so ist Knowles in seinem Bestreben, durch Einführung eines Contrastes die Farbe des Stückes zu verstärken, den Charakteren tiefern Gehalt zu verleihen und so die Gesamtwirkung zu steigern, völlig verfehlt, indem die komischen Liebesscenen, die ausserdem fast zwei Akte füllen, nur dazu dienen können, den Fortschritt zu hemmen und das Interesse von der Haupthandlung abzulenken.

Auch die Exposition ist matt im Vergleich mit derjenigen in Schiller's Drama. Knowles hätte in der Exposition die eigentümliche Stimmung des Stückes wie durch eine kurze Ouverture andeuten und die grössere Leidenschaftlichkeit oder Ruhe, mit welcher die Handlung forteilt, bestimmen sollen. Im ganzen erhalten wir aber ein verhältnismässig schwaches Bild der Situation, und die komischen Scenen des ersten Aktes sind wenig geeignet, in würdiger Weise auf die ernste Handlung des Drama's vorzubereiten. Bei Schiller dagegen ist die Exposition in viel geschickterer Weise angelegt. Baumgarten hat den Wolfenschiessen erschlagen, um die Ehre seines Weibes zu retten. Hart hinterdrein folgen des Vogts blutdürstige Reiter, ohne Tell's rasche Hülfe wäre der Verfolgte verloren. Mit einem Male erkennen wir die Wucht der Tyrannei in ihrer ganzen Bedeutung.

Schürzung und Lösung des Knotens hat der Dichter in diesem Drama in geschickter Weise herbeizuführen und innerlich zu motivieren gewusst. Namentlich ist die Katastrophe von grosser dramatischer Wirkung und erscheint als das allgemein verständliche Resultat des Gesamtverlaufs, auf welches die ganze Handlung mit innerer Notwendigkeit hindrängte. Hier handelte Tell in dem Drange der Umstände aus unabwendbarer Notwehr für sich und seine Familie, während

er bei Schiller dem Vogte mit kaltem Blute auflauert. Um den Mord sittlich zu rechtfertigen, hat sich daher Schiller zu dem Missgriff einer moralischen Parallele mit Johann Parricida verleiten lassen, die einen störenden Eindruck hervorbringt und ihren eigentlichen Zweck doch gänzlich verfehlt.

Auch die Charakteristik in unserem Drama ist scharf und treffend. Namentlich tritt der Titelheld klar und mächtig hervor. Er ist wilder, stürmischer, noch tiefer von dem Gefühle der Freiheit durchdrungen als der Schiller'sche Tell. Er hat mit auf dem „Grütli" geschworen, ja, er ist die alles belebende Seele der Verschwörung. Eine edle Frauengestalt ist Emma, Tell's Gattin; eine zärtliche Mutter, eine liebende Frau, dabei aber auch eine echte Tochter des rauhen Gebirgs, die von begeisterter Vaterlandsliebe durchglüht ist, die trotz der ihr drohenden Gefahr Tell's Unternehmung gegen den Landvogt durchaus billigt und den Feuerbrand selbst in die eigene Hütte hineinschleudert, um das Signal zum Ausbruch der Verschwörung zu geben und Gatten und Kinder zu retten.

Die Diktion ist überaus edel, viele Stellen sind voll wahrer poetischer Schönheit, voll inniger Empfindung und markiger Kraft. Unser Dichter hat so recht es verstanden, das nach Freiheit dürstende Gefühl Tell's in herrliche, mächtig ergreifende Worte voll packender Gewalt zu kleiden. Gerade der mächtige Zauber seiner Sprache ist es, der diesem in mancher Hinsicht mangelhaften Drama einen solch ausserordentlichen Erfolg verschafft hat.*

---

* Shaw sagt in seiner „History of English Literature": pag. 478: The Hunchback and William Tell are perhaps his two best works.

Ausgewählte Stellen:

Akt I. Scene II. The Field of Grutli. — A Lake and Mountains. — Enter Tell, with a long bow.

Tell. Ye crags and peaks, I'm with you once again!
I hold to you the hands you first beheld,
To show they still are free. Methinks I hear
A spirit in your echoes answer me,
And bid your tenant welcome home, again!
Hail! — Hail! O sacred forms, how proud you look!
How high you lift your heads into the sky!
How huge you are! how mighty, and how free!
How do you look, for all your baréd brows,
More gorgeously majestical than kings
Whose loaded coronets exhaust the mine!
Ye are the things that tower — that shine — whose smile
Makes glad — whose frown is terrible — whose forms,
Robed or unrobed, do all the impress wear
Of awe divine — whose subject never kneels
In mockery, because it is your boast
To keep him free! Ye guards of liberty,
I'm with you once again! — I call to you
With all my voice! I hold my hands to you
To show they still are free! I rush to you
As though I could embrace you!

Erni (without). William! William!

Tell (Looks out). Here, Erni, here!

Enter Erni.

Erni. Thou'rt sure to keep the time,
That comest before the hour.

Tell. The hour, my friend,
Will soon be here. O, when will liberty
Be here? My Erni, that's my thought, which still

I find beside. Scaling yonder peak,
I saw an eagle wheeling near its brow:
O'er the abyss his broad expanded wings
Lay calm and motionless upon the air,
As if he floated there without their aid,
By the sole act of his unlorded will,
That buoy'd him proudly up. Instinctively
I strung my bow; yet kept he rounding still
His airy circle, as in the delight
Of measuring the ample range beneath,
And round about, absorb'd, he heeded not
The death that threaten'd him! — I could not shoot! —
'Twas liberty. I turn'd the shaft aside,
And let him soar away!

Verner (without). Tell! — Tell!

Akt II. Scene I.

Come here! — Now, Emma, I will answer you:
Do I not love you? Do I not love our child?
Is not that cottage dear to me, where I
Was born? How many acres would I give
That little vineyard for, which I have watch'd
And tended since I was a child? Those crags
And peaks — what spirèd city would I take
To live in, in exchange for them? Yet what
Are these to me? What is this boy to me?
What art thou, Emma, to me — when a breath
Of Gesler's can take all!

Emma. O, William, think
How little is that all to him — too little
For Gesler, sure, to take. Bething thee, William,
We have no treasure.

Tell. Have we not? Have we
No treasure? How! No treasure? What!
Have we not liberty? – that precious ore,

That pearl, that gem, the tyrant covets most;
Yet can't enjoy himself — for which he drains
His coffers of their coin — his land of blood;
Goes without sleep — pines himself sallow-pale —
Yea, makes a pawn of his own soul — lacks ease —
Frets, till the bile gnaws appetite away —
Forgets both heaven and hell, only to strip
The wearer of it! Emma, we have that,
And that's enough for Gesler!

Emma. Then, indeed,
My William, we have much to fear!

Tell. We have;
And best it is we know how much. Then Emma,
Make up thy mind, wife! Make it up! Remember
What wives and mothers on these very hills
Once breathed the air you breathe. Helvetia
Hath chronicles, the masters of the world,
As they were call'd — the Romans — kept for her;
And in those chronicles I've heard 'tis writ —
And praise set down by foes must needs be true —
'Tis writ, I say, that when the Rhetians —
They were the early tenants of those hills —
Withstood the lust of Roman tyranny,
With Claudius Drusus, and a certain Nero,
Sons-in-law of Octavius Caesar, at
Its head — the Rhetian women — when the men
By numbers overmatch'd at last gave way —
Seeing that liberty was gone, threw life
And nature, too, as worthless, after it;
Rush'd through the gaping ranks of them that fled,
And on the dripping weapons of the red
Resistless van impaled themselves and children!

Emma. O, William!

Tell. Emma, let the boy alone!

Don't clasp hin so — 'Twill soften him! Go, sir!
See if the valley sends us visitors
To-day. Some friend, perchance, may need thy guidance.
Away! (Albert goes out.) He's better from thee, Emma!
The time
Is come, a mother on her breast should fold
Her arms, as they had done with such endearments,
And bid her children go from her, to hunt
For danger — which will presently hunt them —
The less to heed it!

Emma. William, you are right.
The task you set me I will try to do.
I would not live myself to be a slave —
I would not live to be the dam of one!
No! woman as I am, I would not, William!
Then choose my course for me. Whate'er it is,
I will say, ay, and do it, too — Suppose
To dress my little stripling for the war,
And take him by the hand, and lead him to't!
Yes, I would do it at thy bidding, William,
Without a tear — I say that I would do it —
Though, now I only talk of doing it,
I can't help shedding one!

Tell. Did I not choose thee
From out the fairest of the maids of Uri,
Less that in beauty thou didst them surpass,
Than that thy soul that beauty overmatch'd?
Why rises on thy matron cheek that blush,
Mantling it fresh as in thy virgin morn,
But that I did so? Do I wonder then,
To find thee equal to the task of virtue,
Although a hard one? No l wonder not!
Why should I, Emma, make thy heart acquainted
With ills I could shut out from it — rude guests

For such a home! Here, only, we have had
Two hearts; in all things else — in love, in faith,
In hope, in joy — that never had but one!
But henceforth we must have but one, here, also.

Emma. O, William, you have wrong'd me — kindly wrongd me!
When ever yet was happiness the test
Of love in man or woman? Who'd not hold
To that which must advantage him? Who'd not
Keep promise to a feast, or mind his pledge
To share a rich man's purse? There's not a churl,
However base, but might be thus approved
Of most unswerving constancy. But that
Which loosens churls, ties friends! or changes them,
Only to stick the faster. William! William!
That man knew never yet the love of woman,
Who never had an ill to share with her!

Tell. Not even to know that would I in so
Ungentle partnership engage thee, Emma,
If will could help it; but necessity,
The master yet of will, how strong soe'er,
Compels me, prove thee. When I wedded thee,
The land was free! O! with what pride I used
To walk these hills, and look up to my God,
And bless him that it was so! It was free! —
From end to end, from cliff to lake 'twas free! —
Free as our torrents are that leap our rocks,
And plough our valleys, without asking leave;
Or as our peaks that wear their caps of snow,
In very presence of the regal sun!
How happy was I in it then! I loved
Its very storms! Yes, Emma, I have sat
In my boat at night, when, midway o'er the lake,
The stars went out, and down the mountain gorge

The wind came roaring — I have sat and eyed
The thunder breaking from his cloud, and smiled
To see him shake his lightnings o'er my head,
And think I had no master save his own!
You know the jutting cliff round which a track
Up hither winds, whose base is but the brow
To such another one, with scanty room
For two a-breast to pass? O'ertaken there
By the mountain blast, I've laid me flat, along;
And while gust follow'd gust more furiously,
As if to sweep me o'er the horrid brink,
And I have thought of other lands, whose storms
Are summer flaws to those of mine, and just
Have wish'd me there — the thought that mine was free
Has check'd that wish, and I have raised my head,
And cried in thraldom to that furious wind,
Blow on! This is the land of liberty!

Akt V. Letzte Scene. (Tell kneels and picks out an arrow, which he hides under his vest, and then selects another.)

Tell. Am I so? — That's strange,

Ver. Yes.

Tell. I'm ready too! — Keep silence, every one!
And stir not for my child's sake! — And let me have
Your prayers — your prayers — and be my witnesses,
That if his life 's in peril from my hand,
'Tis only for the chance of saving it!
Now, friends, for mercy's sake keep motionless
And silent.

(Tell shoots, and a shout of wonder and exultation bursts from the crowd. Tell falls on his knees and with difficulty supports himself.)

Ver. (Rushing in with Albert.) Thy boy is safe; no hair of him is touch'd!

Alb. Father, I'm safe — your Albert's safe. Dear father,

Speak to me! speak to me!

Ver. He cannot, boy!

Alb. You grant him life?

Ges. I do.

Alb. And we are free?

Ges. You are.

Alb. Thank Heaven! thank Heaven!

Ver. Open his vest,
And give him air.

(Albert opens his father's vest, and an arrow drops — Tell starts, fixes his eyes on Albert, and clasps him to his breast.)

Tell. My boy! my boy!

Ges. For what
Hid you that arrow in your breast? Speak, slave!

Ver. He cannot!—He's o'ercome! (Whispers to Tell.)
William, the tyrant stands aloof from all!
Thy deadly aim, alone, transfixes him,
And with him all the rest, through fear for him;
While pace by pace thou canst withdraw; — But gain
A dozen yards, thou'rt free! I'll mind the boy!

Ges. How came that arrow in thy breast? Speak, slave!

Tell. To kill thee, tyrant, had I slain my son!
And now beware!

(Tell suddenly takes aim at Gesler.)

Stir thou, or any, stir!
The shaft is in thy heart!

(Tell retrea tsslowly, while Verner removes Albert. Gesler and the rest, following Tell with their eyes, remain in breathless and motionless suspense.)

Sar. He shoots!

Ges. O! (Falls dead, transfixed with the arrow.)

Sar. Pursue him! — Hold! A host of friends have join'd him,

And all in arms! — They now advance!
Lut. On this side
Another speeds!
Sar. Back to the castle!
Lut. Look!
(Michael and his friends appear on the ramparts.)
The castle is betray'd!
Mich. We thank you, friends,
For changing quarters with us!
Sar. Ha! — Shut out!
Surrounded!
(Enter on one side, Swiss, led by Tell, etc., and on the other, Emma, followed by Swiss, led by Erni.)
Tell. Yield! Resistance now is hopeless!
Your lives are spared! — The tyrant's will suffice!
Emma, your child! We are free, my countrymen!
Our country is free! Austrians, you'll quit a land,
You never had a right to; and remember,
The country's never lost that's left a son
To struggle with the foe that would enslave her!
End of Akt V.

---

4. Alfred the Great,

or

The Patriotic King:

An Historical Play. Dedicated to William the Fourth, a patriot monarch etc.

Zeit der Aufführung: 1831.
Ort der Aufführung: Drury Lane Theatre.
Zeit der Handlung: 878 n. Chr.
Ort der Handlung: Das dänische Lager in England und die benachbarten Wälder.

Auftretende Personen. Engländer.

Alfred — König von England; *Oddune, Oswith, Edric, Egbert, Kenrick, Edwy, Oswald, Arthur, Edgar, Edwin, Conrad* — Krieger und Unterthanen des Königs; *Ethelred* — Alfreds kleiner Sohn. — Soldaten. — *Elswith* — Königin; *Maude* — Dienerin.

Dänen:

Guthrum — König der Dänen; *Amund, Oscar, Haldane, Otho* — Krieger. — Soldaten. — Priester. — Ein Knabe. — *Ina* — Guthrum's Tochter; *Edith* — Ina's Begleiterin.

Inhalt:

Akt I. Das Kriegslager der Dänen. Die Angelsachsen sind in einer entscheidenden Schlacht geschlagen worden, des Dänenkönigs Guthrum's Macht scheint in England fest begründet zu sein. Acht der Kriegsgefangenen sollen dem Schlachtengotte Odin geopfert werden. Unter diesen befindet sich Edric; doch sein Mitgefangener, der tapfere Oswith erbietet sich, statt seines Freundes zu sterben. Durch diese edle That gerührt, schenkt Guthrum ihnen beiden das Leben. Aber die begeisterte Rede des Oswith für sein geknechtetes Vaterland erregt wiederum den Zorn des Königs. Oswith wäre dem sichern Tode anheimgefallen, hätte nicht Ina, des Königs schöne Tochter, die von leidenschaftlicher Liebe zu ihm entbrannt ist, für sein Leben gebeten.

Akt II. Durch Edric's schändlichen Verrat wird Alfred's Schloss erobert, sein kleiner Sohn Ethelred gefangen genommen. Einsam irrt die verlassene Königin in wilden Wäldern umher, während Alfred in einer entlegenen Bauernhütte sich vor den Dänen verbirgt. Indessen haben die Angelsachsen sich wieder zum Streite erhoben, in kleinen Scharen durchziehen sie nach Feinden spähend die Wälder. Der König stellt sich an die Spitze seiner Getreuen und erringt einen entscheidenden Erfolg.

Akt III. Um die Dänen durch einen Überfall vollends zu besiegen, begiebt sich der tapfere Alfred in Harfnertracht in das Lager der Feinde. Durch sein edles Wesen und durch die Macht seines Gesanges gewinnt Alfred bald die Gunst des Dänenkönigs. Oswith und Ina sind einander mit inniger, leidenschaftlicher Liebe zugethan, in rührenden, liebeglühenden Worten haben sie sich ewige, unverbrüchliche Treue geschworen. Da erscheint der verräterische Edric, der, auf Guthrum's Schwur sich stützend, Ina als seine Gattin beansprucht. Flehend umfasst Ina des geliebten Vaters Kniee. Doch Guthrum hat bei Odin geschworen; er fürchtet, durch einen Wortbruch den Zorn seines Gottes zu erregen. Da rät Alfred, Odin's Willen durch ein Gottesurteil kennen zu lernen. In dem darauf folgenden Zweikampfe besiegt Oswith seinen Gegner und erhält Guthrums Einwilligung zur Verlobung mit Ina.

Act IV. Oswith's Verlobung mit Ina wird gefeiert. Beim Mahle erscheint, durch Alfred's herrlichen Gesang angezogen, die umherirrende Königin. Ihre zerrissene Kleidung und abgemagerte Gestalt zeugen von dem tiefen Elend, das sie erduldet. Hier findet sie ihren geliebten kleinen Sohn wieder. Bald verrät sie sich durch ihre Zärtlichkeit als Ethelred's Mutter, als Alfred's Gemahlin. Voll Freude und inniger Rührung haben sich die treuen Gatten einander wieder erkannt. Wie Alfred Abschied nehmen will, wird sein wahrer Stand dem Guthrum durch Edric verraten, doch, während der edle Oswith tapfer kämpfend die nachsetzenden Feinde aufhält, entkommt der König glücklich zu seinem im Hinterhalt liegenden Heere. Der Übermacht erliegend, fällt Oswith in die Hände der rachgierigen Feinde.

Akt V. Oswith soll dem Odin geopfert werden. Selbst der König vermag dem Drängen der

Priester nicht zu widerstehen. Fast wahnsinnig über den Verlust des Geliebten, eilt Ina zur Richtstätte. Mit den Worten: „Oswith, I wed thee thus!“ will sie sich den Stahl in die Brust stossen, wird aber glücklicher Weise von Oswith daran gehindert. Schon ist das fürchterliche Opfer bereitet, das Schlachtmesser über des treuen Oswith Haupt erhoben, da bricht an der Spitze seiner Unterthanen Alfred in's Lager ein. Oswith ist gerettet, die Dänen sind besiegt und England ist wieder frei. Guthrum, den Alfred wegen seines edlen Charakters verehrt, erhält Northumbrien. Zwölf Männer sollen über den Verräter Edric richten; das Stück schliesst somit mit der feierlichen Einsetzung des Geschworenengerichts.

Der Dichter hat also seinen Stoff der englischen Geschichte entlehnt. Ob Knowles direkt Asser's „Vita Alfredi“ benutzt hat, muss dahingestellt bleiben. Vielleicht hat er ein grösseres Geschichtswerk zu Grunde gelegt. Jedenfalls hat er sich in den Hauptzügen an das gehalten, was Hume * und Lingard ** von Alfred berichten. Auch die von Asser, p. 9, und von Hume, p. 85 bis 86, berichtete komische Episode, dass Alfred die Pfannkuchen der guten Bauernfrau, die ihn aufgenommen hatte, verbrennen liess, hat unser Dichter in effektvoller Weise für sein Drama zu verwerten gewusst. (Vergl. Akt II, Scene II.)

Die ganze Anlage des Stückes zeugt von grossem Geschick. Bis zum Schlusse hin weiss der Dichter unser Interesse für den Gang der Handlung rege zu er-

* David Hume: The History of England from the Invasion of Julius Cæsar to the Revolution in 1688. London 1767. Vol. I, p. 81—106.

** John Lingard: History of England from the first Invasion by the Romans. London 1825, vol. I, p. 232—272.

halten. Einzelne episodenartig ausgeführte Nebenscenen dienen als treffliche Ruhepunkte und verleihen dem Stücke zugleich die nötige Abwechselung und Spannung.

Beim Bau der Katastrophe hat sich unser Dichter in diesem Drama, wie in vielen andern, unverkennbar durch seine Sucht nach Bühneneffekten beeinflussen lassen. Statt die Lösung des Knotens als das längst vorher geahnte Ergebnis einer klar durchgeführten Handlung darzustellen, wendet er Raffinement und Massenwirkung an. Sicherlich wird ein derartiger effectvoller Schluss bei der grossen Masse der Zuhörer einen begeisterten Beifall gefunden haben. Bei dieser Effecthascherei steht aber Knowles in scharfem Contraste zu seinem Vorbilde Shakespeare, bei dem der Bau der Katastrophe stets äusserst einfach, klar und doch voll grossartiger Wirkung ist.

Die einzelnen Charaktere treten klar und deutlich hervor. Namentlich ist Alfred's Charakter von dem Dichter mit Vorliebe behandelt. Gross im Unglück, demütig als Sieger, ein wahrer Vater seines Volkes, ein zärtlicher Gatte, ein liebevoller Vater, ist er das Ideal eines edeln Königs. Auch die leidenschaftliche Liebe der ihren Gefühlen sich hingebenden Ina ist in den glühendsten Farben geschildert.

Die Sprache ist an manchen Stellen wahrhaft herrlich; die verschiedenartigsten Gedanken und Gefühle hat der Dichter in schöne, edle Worte zu kleiden gewusst.

Ausgewählte Stellen:

Akt III. Scene 1. Alfred's Lied:

Wouldst thou know what beauty is?
  Beauty is the queen of sighs!
Not a heart but owneth this,
  Proud or humble, light or wise.

Crowned goblets some desire;
  Some to see the banquet spread;
Some prize shining gold; and higher
  Value some the shining deed;
Safety's deem'd a gem by some;
  Danger, some a jewel call;
Some to power desire to come;
  But beauty is the prized of all!
Well the Bard her praise may sing —
  Of his soul-entrancing lyre,
She commands the master-string,
  That which lends it all its fire!
Wanting which he could not sing —
Rhymeless, numberless might be,
Nor e'er had won a name for deathless minstrelsy.

Akt III. Scene II.

Edith. And what for thee?
Ina. To die, like a poor flower
That lives with only gazing on the sun;
But from her radiant lord too long shut out
By the cold cloud, in silence hangs her head,
And dies a smiling death!

---

5. John of Procida;

or

The Bridals of Messina.

A Tragedy. — In five acts, Dedicated to Captain Charles H. Townley, R. N.

Zeit der Aufführung: 1840.

Ort der Aufführung: Covent Garden Theatre.

Zeit der Handlung: Ostermontag, den 30. März 1282.

Ort der Handlung: Messina und seine Umgebung.

Auftretende Personen: Sicilianer:

Procida; Fernando — dessen Sohn; *Guiscardo, Martini, Andrea, Carlo, Stephano, Thomaso, Francisco.*

Franzosen:

Der Gouverneur von Messina; *Martel, Louis, Ambrose, Le Clerc, François, Pierre, Antoine, Eugène; Isoline* — Tochter des Gouverneurs; *Marguerite* — deren Freundin.

Inhalt:

Akt I. Scene I. Ein Gebirgspass bei Messina. Guiscardo und Stephano unterhalten sich von dem mächtigen Einfluss, den Procida's Reden auf die Sicilianer ausüben. Beide ab. Procida und Andrea erscheinen. Procida erzählt, wie er als Mönch verkleidet ganz Sicilien durchwandert und alle Herzen für jene fürchterliche Verschwörung gewonnen habe, deren Endziel sei, das Joch der Franzosen abzuschütteln. Eine Flotte stehe zur Hülfe in Bereitschaft. Procida erfährt dann, dass sein totgeglaubter Sohn vor vielen Jahren vom Gouverneur von Messina, seinem Todfeinde, geraubt, unter dem Namen Fernando adoptiert sei und jetzt im Begriffe stehe, dessen schöne Tochter Isoline an diesem Tage zu heiraten.

Scene II. Eine Strasse in Messina. Guiscardo, Stephano, Tomaso und Carlo erzählen, dass eine neue Gewaltthat der Franzosen geschehen. Der Comte de Marlez ist in das Haus des Sicilianers Angelo Martini eingedrungen, hat dessen einzige Tochter geschändet und ermordet. Der Vater hat den Frevler entdeckt, erstochen und auf die Strasse geworfen.

Scene III. Ein Zimmer im Schlosse. Martel, Louis und Ambrose unterhalten sich von dem Aufruhr, welchen des Grafen Unthat hervorgerufen.

Guiscardo sucht Fernando zu veranlassen, dem Martini zu Hülfe zu kommen. Fernando weigert sich,

da heute ja sein Hochzeitstag sei. Die liebende Isoline erscheint und spricht zu Fernando von einem Traume, der sie mit bangen Ahnungen erfüllt.

Scene IV. Vor einer Kirche. Der feierliche Hochzeitszug des Fernando wird plötzlich unterbrochen. Martini wird wie ein wildes Tier durch die Strassen von Messina gejagt, bis er vor der Kirche der Uebermacht der nachsetzenden Franzosen erliegt. Procida erscheint als Mönch verkleidet und weiss Fernando zu bestimmen, ihm zu folgen.

Akt II. Ein Gebirgspass; der Aetna in einiger Entfernung. Procida erzählt dem Fernando in kurzen, beredten Worten die Geschichte Siciliens, den Tod des Königs Manfred und die Hinrichtung des unglücklichen Conradin. Endlich giebt er sich seinem Sohne als Vater zu erkennen. In voller Begeisterung will sich Fernando der Verschwörung anschliessen, er will nach Messina eilen, um seine Beziehungen zur Geliebten zu lösen.

Akt III. Isolinens Zimmer. Der Gouverneur hat seiner Tochter mitgeteilt, dass Fernando der Sohn des Procida, seines ärgsten Feindes, sei. Isoline und Marguerite erwarten ungeduldig Fernando's Rückkehr. Ein Pater harrt im Nebenzimmer. Fernando findet Isoline allein; der Kampf zwischen Liebe und Pflicht durchwühlt sein Innerstes, endlich kann er den liebeglühenden Worten seiner Braut nicht mehr widerstehen; als er sieht, dass sie bereit ist, sich um seinetwillen zu töten, folgt er ihr zur Trauung, die noch in derselben Nacht in aller Stille vollzogen wird.

Akt IV. Scene I. Ein Zimmer im Schlosse. Am folgenden Tage findet die Feier des Hochzeitstages statt. Fernando fühlt sich von einem unbesiegbaren Trübsinn niedergedrückt, den Isoline vergebens zu verscheuchen sucht.

Scene II. Ein Ball-Saal. Plötzlich erscheint Procida maskiert. Fernando geleitet ihn heimlich in den Garten.

Scene III. Der Garten des Schlosses. Procida erzählt hier seinem Sohne die fürchterliche Schmach, die ihm von Isolinens Vater zugefügt sei, sein Schloss sei verbrannt, sein Weib von diesem geschändet, er selbst verbannt worden. Inzwischen ist Procida's Anwesenheit von den Franzosen entdeckt worden. Da erscheint die edle Isoline und rettet den Vater ihres Gatten aus der ihm drohenden Gefahr.

Akt V. Scene I. Ein Meerbusen bei Messina. Die See. Fischerbote. Eine Kriegsflotte. Mondlicht. Guiscardo erzählt in ergreifenden Worten das Gemetzel zu Palermo. Eine angesehene Sicilianerin, die Frau des Venoni, war auf dem Wege zur Kirche von einem Franzosen auf's schändlichste beschimpft worden. Die lang verhaltene Wut der Sicilianer machte sich in einem furchtbaren Blutbade Luft. Procida will die edle Isoline vor dem gewissen Tode retten. Fernando soll mit seiner Gemahlin auf einer in Bereitschaft stehenden Galeere fliehen, doch Isoline eilt zum Schlosse zurück, wie sie hört, dass ihr Vater in Gefahr schwebt. Fernando entreisst sich den Armen des Vaters, um ihr zu folgen.

Scene II. Ein Zimmer im Schlosse. Louis berichtet, dass ein Aufstand der Sicilianer in Messina bevorstehe. Von Gewissensbissen gequält, durchwandert der Gouverneur die Zimmer des Schlosses, stets die Rache des Procida fürchtend. Von allen Seiten kommen Boten, die den bevorstehenden Aufstand melden. Pierre berichtet das Blutbad von Palermo. Der Gouverneur flieht in den Garten.

Letzte Scene. Der Garten des Schlosses. Isoline strauchelnd und atemlos. Schlachtenlärm. Ihr Vater rast wahnsinnig vorüber, ohne sie zu kennen. Fernando

erscheint, während das Gemetzel bereits in Messina's Strassen wütet. Isoline fällt ohnmächtig in seine Arme. Guiscardo kämpft mit Fernando und ersticht ihn. Procida erscheint und findet seinen einzigen Sohn der von ihm selbst angefachten Rache geopfert. Wie Isoline aus ihrer Ohnmacht erwacht und den Leichnam ihres Gatten erblickt, stürzt sie tot an seiner Seite nieder. Unter den Jubelrufen der Sicilianer, die Johann von Procida als den Befreier des Vaterlandes begrüssen, bricht dieser vor Schmerz über den Tod seines Sohnes in heisse Thränen aus mit den Worten: „Forgive me — I'm a father — There's my son!"

Welche Quelle Knowles benutzt habe, muss aus den oben angegebenen Gründen dahingestellt bleiben. In der Hauptsache hat sich der Dichter getreu an die historisch überlieferten Thatsachen gehalten. In einzelnen Punkten weicht er jedoch von der Geschichte ab; so scheint z. B. in unserm Drama das Blutbad von Messina dem von Palermo unmittelbar zu folgen, während es in Wirklichkeit erst etwa einen Monat später stattfand. In seinem Streben aber, den tragischen Gehalt der Sicilianischen Vesper durch die Hochzeit eines unglücklich liebenden Paares zu steigern, beging der Dichter insofern einen Missgriff, als eine Hochzeit, die am Osterfeste stattfindet, doch eine zu grosse Unwahrscheinlichkeit in sich schliesst und dadurch den schönen Schein historischer Treue bedeutend beeinträchtigt.

Der Aufbau des Stückes ist in geschicktester Weise durchgeführt; die Entwickelung der Handlung schreitet stetig vor sich und wird aus inneren Gründen bedingt.

In der Exposition giebt uns der Dichter ein ergreifendes, klares Bild der Situation. Die Frevelthat des Comte de Marlez, die Verfolgung und schliessliche Er-

mordung des alten Sicilianers Angelo Martini sind trefflich geeignet, den Grundton des Drama's anzudeuten.

Der Höhepunkt des Drama's, die verhängnissvolle Hochzeit der Liebenden, ist mächtig hervorgehoben, so dass der Zuhörer mit banger Ahnung die unabwendbare Katastrophe voraussieht. Nach dem Moment der letzten Spannung, wo die gerührte Empfindung der Zuschauer die Rettung der Liebenden wünscht, obwohl eine vernünftige Erwägung die innere Notwendigkeit des Unterganges unzweifelhaft erscheinen lässt, bedient sich der Dichter eines schon den alten Griechen bekannten Mittels, um die Gesamtwirkung zu erhöhen. Kurz vor der Katastrophe vergönnt er dem Gemüt des Zuschauers eine kurze Ruhe, indem er ihn für wenige Augenblicke an die Möglichkeit einer glücklichen Lösung glauben lässt. Isoline hätte noch gerettet werden können, wenn nicht die Liebe zu ihrem Vater mit unwiderstehlicher Gewalt sie zum Schlosse zurückgeführt hätte.

Die tragische Lösung des Knotens geht mit innerer Notwendigkeit aus dem Handeln und dem Character der Hauptpersonen hervor. Wie fast bei allen Dramen unseres Dichters ist der Schluss ganz darnach angethan, um theatralischen Effekt hervorzurufen. Die Zeichnung der Charaktere ist scharf und natürlich. In imponierender Majestät hebt sich der vortrefflich gezeichnete Charakter des Titelhelden hervor. In allen seinen Handlungen zeigt sich eine gedrungene Energie, eine hochgespannte und männliche Kraft, die uns zugleich Bewunderung und Sympathie abnötigt. In richtigem Verständnis hat uns der Dichter diesen hochstehenden Helden, der mit eiserner Kraft alle Fäden der Verschwörung leitet, durch die zärtliche Liebe zu seinem Sohne menschlich näher gerückt. Mit psychologischer

Wahrheitstreue ist der Charakter des Fernando geschildert. Voll der besten Vorsätze, unterliegt er in dem furchtbaren Kampfe zwischen Liebe und Pflicht seiner leidenschaftlichen Neigung für Isoline, aber gerade durch diese Schwäche wird sein Untergang motiviert. Isoline gewinnt unsere ganze Teilnahme durch die leidenschaftliche Glut ihrer Liebe und das tiefe Gefühl der kindlichen Pflicht.

Die Diction ist bald gewaltig und voll überzeugender Kraft, bald voll tiefer lyrischer Empfindung. Wie unser Dichter in den feurigen Worten des heldenmütigen Procida uns herrliche Beweise für seine Beredsamkeit liefert, so hat er mit nicht geringerem Geschick in den liebeatmenden Worten der lieblichen Isoline, einer echten Tochter des Südens, die wilde verzehrende Glut einer leidenschaftlichen Liebe zu schildern gewusst.

---

§ 2. Die nichthistorischen Dramen.

1. The Hunchback.

A Play. Dedicated to Major Francis Campbell.

Zeit der Aufführung: 1832.

Ort der Aufführung: Covent Garden Theatre.

Zeit der Handlung: Die Jetztzeit.

Ort der Handlung: Ein Landsitz in England, später London.

Auftretende Personen: *Julia* — Walter's Tochter; *Helen* — deren Freundin; *Master Walter* — Agent des Earl of Rochdale; *Master Heartwell* — dessen Freund; *Sir Thomas Clifford;* *Stephen* — dessen Diener; *Master Wilford* — Schreiber bei einem Notar, später Earl of Rochdale; *Gaylove, Simpson, Holdwell* — dessen Freunde; *Williams* — dessen Diener; *Lord Tinsel;* *Modus* — Hel-

en's Vetter; *Fathom* — Walter's Diener; *Thomas* — Heartwell's Diener; ein Kellner; Diener.

Die Rolle des Master Walter war eine der Lieblingsrollen unseres Dichters. Die Rolle des Sir Thomas Clifford wurde von dem berühmten Schauspieler Charles Kemble übernommen.

Inhalt.

Akt I. Der alte Earl of Rochdale ist gestorben. Titel und Vermögen desselben fallen dem nächsten Verwandten, Master Wilford, einem Schreiber, zu, der jetzt den vornehmen Herrn spielen will. Der edle Master Walter, der „Bucklige", der treue Agent des verstorbenen Grafen, überbringt dem Wilford die Nachricht von seines Herrn Tode. Bei dieser Gelegenheit wird er von Wilford's Freunden wegen seines Buckels auf's empfindlichste verhöhnt, aber von dem jungen Sir Thomas Clifford auf's edelmütigste verteidigt. Walter, der Clifford's edlen Charakter erkennt, erblickt in diesem einen trefflichen Gatten für seine einzige Tochter Julia und führt ihn mit sich auf seinen Landsitz. Walter hat diese in stiller Zurückgezogenheit auf dem Lande erziehen lassen, um sie von den gefährlichen Einflüssen des Stadtlebens fern zu halten. Da er jedoch fürchtet, seine missgestaltete Figur könne in ihr die kindliche Liebe zu ihm ersticken, so giebt er sich ihr niemals als Vater zu erkennen, indem er ihr sagt, dass er nur im Namen ihres Vaters für sie sorge.

Auf dem Landsitze redet Julia mit ihrer Freundin Helen über die Wohlthaten, die Walter ihr erweist und über ihre Liebe, mit der sie ihm zugethan ist. Mit Entzücken redet sie von den Reizen des Landlebens, das sie bei weitem dem wilden, oft heuchlerischen Treiben der Stadt vorziehe. Clifford erscheint. Er entbrennt in leidenschaftlicher Liebe zu der anmutigen, unschulds-

vollen Julia, deren Herz er bald zu gewinnen weiss. Nach der feierlichen Verlobung bezieht man die Stadt.

Akt II. In London geht eine gewaltige Veränderung in Julia vor. Sie, die in dem stillen Frieden des Landlebens ihr höchstes Glück erblickte, stürzt sich jetzt mit Leidenschaft in den rauschenden Strudel des Stadtlebens hinein, als Walter sie wegen einer Geschäftsreise auf einige Zeit verlassen muss. Obwohl sie, ohne sich selbst völlig klar darüber zu sein, Clifford mit derselben Liebe zugethan ist, glaubt sie sich ihrer Freundin Helen gegenüber eine gewisse grossstädtische Vornehmheit zu geben, indem sie ihr erklärt, dass sie Clifford nur wegen seines Titels und Vermögens heiraten werde. Clifford hat zufällig wider seinen Willen die verhängnisvollen Worte seiner Braut vernommen. Er erklärt ihr, dass er sie zur Lady Clifford machen, ihr somit Rang und Vermögen verleihen werde, sie dann aber auf ewig verlassen müsse. Clifford verliert bald darauf Titel und Vermögen, da er erfährt, dass sein Vetter, den er einst beerbt hat, noch am Leben sei.

Der zurückkehrende Walter sucht Clifford's Treue zu erhalten, indem er verspricht, ihm durch eine harte Probe Julia's Liebe zu beweisen.

Akt III. Mit köstlichem Spotte geisselt der Dichter das hochtrabende, dünkelhafte Wesen der englischen Lords. Der aufgeblasene Lord Tinsel giebt dem neugebackenen Earl of Rochdale, dem früheren Schreiber Wilford, nützliche Winke, wie er sich als Lord zu benehmen habe. Als Lord dürfe er sich bei der Heirat durchaus nicht von der Liebe leiten lassen, ferner müsse er alle seine früheren Freunde aufgeben, dagegen seine Ehre darin suchen, mit geschickten Jockeys verkehren zu dürfen, er müsse Rennpferde halten etc.

Um Julia's wahre Liebe zu erproben, überredet Walter dieselbe, den Heiratsantrag des neuen Earl of Rochdale anzunehmen. Julia, die vorher aus Liebe zu Clifford den Antrag des Grafen zurückgewiesen, lässt sich jetzt von ihrem gekränkten Stolze bewegen, denselben anzunehmen, um sich gewissermassen an Clifford für die ihr zugefügte Demütigung zu rächen. Indessen wird Julia's Inneres von wilden Seelenkämpfen zerrissen; je näher der Tag der Vermählung heranrückt, desto deutlicher zeigt sich in ihrem stillen Grame ihre Liebe zu Clifford.

Akt IV. Der junge Gelehrte Modus liebt seine Base Helen, Julia's Freundin. Doch verhindert ihn eine unbesiegbare Schüchternheit, Helen seine Liebe zu gestehen, obwohl sich diese in ihren mutwilligen Neckereien die erdenklichste Mühe giebt, ihn zu einer Liebeserklärung zu veranlassen. Selbst ein eingehendes Studium von Ovid's: „Ars amandi" bringt den armen Modus seinem Ziele nicht näher. Indessen führt Walter seine Tochter durch die vom Earl of Rochdale zur Hochzeit auf's prächtigste geschmückten Gemächer des Schlosses. Indem er ihr die Gemälde des Hochzeitsgemaches, die Liebesgeschichte eines Pagen und seiner Herrin darstellend, erklärt, bemerkt er an ihren traurigen Mienen, dass Julia nur Clifford liebt. Walter geht ab. Clifford erscheint jetzt als einfacher Sekretär des Earl of Rochdale, um einen Brief seines Herrn zu überbringen. Liebe, Stolz und Pflicht kämpfen in Julia's Innern. Endlich siegt ihre Liebe, sie verspricht Clifford's Gemahlin werden zu wollen, wenn die Verlobung mit dem Grafen unbeschadet ihrer Ehre aufgehoben werden könne.

Akt V. Um den schüchternen Modus zu einer Liebeserklärung zu zwingen, teilt Walter Helen mit, dass

ihr Vater sie zu einer Heirat mit einem andern Manne zwingen wolle. Modus fasst sich jetzt ein Herz und macht seiner Base Helen den langersehnten Heiratsantrag. So werden Modus und Helen durch des guten Walter's List ein glückliches Paar.

Indes ist in Julia eine innere Läuterung vor sich gegangen, ihr früherer Stolz hat sich gedemütigt. Am Tage der Hochzeit erklärt sie dem aufgeblasenen Earl of Rochdale, nur Clifford lieben, nur ihm angehören zu wollen. Als der junge Lord trotzdem auf der Verbindung besteht, löst der brave Walter die ernste Verwicklung dadurch, dass er erklärt, er, der verachtete „Hunchback", sei nach dem Testament des verstorbenen Lords jetzt rechtmässiger Earl of Rochdale. Dann teilt er der freudig erregten Julia, deren warme Liebe er jetzt erkannt, mit, dass er ihr Vater sei. Das Stück schliesst dann mit der Hochzeit der beiden liebenden Paare.

Anlage und Ausführung zeugen für des Dichters dramatisches Gestaltungstalent. Schürzung und Lösung des Knotens sind in geschicktester Weise durchgeführt und beruhen weniger auf dem Eingreifen äusserer Umstände, als auf einem klar entwickelten psychologischen Process. Die eingeschalteten komischen Episoden, z. B. das charakteristische Gespräch der beiden lächerlich dünkelhaften Lords, das eigentümliche Liebesverhältnis zwischen Modus und Helen etc. sind trefflich geeignet, dem Drama Wärme und Lebendigkeit zu verleihen.

Die Charakterzeichnung ist ganz vortrefflich. Der sorgsame, edeldenkende, thatkräftige Walter, der selbstlose Clifford, die stolze, aber innerlich treu liebende Julia, der schüchterne Modus, die mutwillige Helen und der dünkelhafte Lord Tinsel, alle sind mit einer solchen Naturtreue und psychologischen Wahrheit gezeichnet,

dass wir sie in Wirklichkeit vor uns zu sehen glauben. Namentlich gehört die Figur der Julia zu den vollendetsten Leistungen der Knowles'schen Seelenschilderung.

Die Sprache ist klar und lebendig und die angewandten Bilder sind von grosser poetischer Schönheit. Voll lieblicher Zartheit ist besonders die Erzählung Walters von dem heimlichen Liebesverhältnis zwischen einem Pagen nnd seiner Herrin.

Zu bedauern ist, dass sich auch in diesem sonst so gelungenen Drama eine grosse Unwahrscheinlichkeit findet, ein Fehler, der mehreren von Knowles' späteren Dramen in noch bei weitem höherem Grade anhaftet. So spottet es z. B. aller Erfahrung, dass ein Vater 18 Jahre lang auf's liebevollste für seine legitime Tochter sorgt, ohne sich ihr als solchen zu erkennen zu geben. Die Motivierung dieser Thatsache ist entschieden zu schwach, zumal das Stück ganz in derselben Weise sich hätte abspielen können, auch wenn Walter und Julia vom ersten Augenblicke an als Vater und Tochter aufgetreten wären. Vielleicht hat ein zu grosses Streben nach Bühneneffekt unsern Dichter zu einer derartigen Unwahrscheinlichkeit veranlasst. Doch bietet das Stück im übrigen so viel Ausgezeichnetes, dass man dem Dichter diesen Fehler gern verzeihen darf.

Was uns dieses Drama vor allem wert macht, ist, dass es von einer tiefen sittlichen Tendenz durchdrungen ist und manchen Schaden des socialen englischen Lebens aufzudecken sich bestrebt. Vor allem wendet sich Knowles mit beissender Satire gegen den lächerlichen Dünkel des Adels (Akt III, Scene I). Er geisselt ferner die verwerfliche Art des Adels, die Ehe nicht aus Liebe, sondern lediglich der äussern Stellung halber zu schliessen. Besonders zeigt sich der köstliche

Spott in dem lebendigen Dialoge zwischen den beiden Lords Rochdale und Tinsel. Man vergleiche zu näherem Verständnis die charakteristischen Worte des eingebildeten Lords Tinsel:

Akt III. Scene 1.

Tin. Refuse a lord! A saucy lady this.
I scarce can credit it.

Roch. She'll change her mind.
My agent, Master Walter, is her guardian.

Tin. How can you keep that Hunchback in his office?
He mocks you!

Roch. He is useful. Never heed him.
My offer now do I present through him.
He has the title-deeds of my estates,
She'll listen to their wooing. I must have her.
Not that I love her, but that all allow
She's fairest of the fair.

Tin. Distinguish'd well!
'Twere most unseemly for a lord to love! —
Leave that to commoners! 'Tis vulgar — she's
Betroth'd, you tell me, to Sir Thomas Clifford?

Roch. Yes.

Tin. That a commoner should thwart a lord!
Yet not a commoner. A baronet
Is fish and flesh. Nine parts plebeian, and
Patrician in the tenth. Sir Thomas Clifford!
A man, they say, of brains! I abhor brains
As I do tools: They're things mechanical.
So far are we above our forefathers: —
They to their brains did owe their titles, as

Do lawyers, doctors. We to nothing owe them,
Which makes us far the nobler.

. . . .

Tin. Indeed!
Befits a lord nought like indifference.
Say an estate should fall to you, you'd take it,
As it concernéd more a stander by
Than you! As you're a lord, be sure you ever
Make light of that, which other men make much of;
Nor do the thing they do, but the right contrary.
Where the distinction else 'twixt them and you?

Akt V. Scene II.

Tin. Lady, we came not here to treat of hearts, —
But marriage; which, so please you, is with us
A simple joining, by the priest, of hands.
A ring's put on; a prayer or two is said;
You're man and wife, — and nothing more! For hearts,
We oft'ner do without, than with them, lady!

---

2. The Wife,

A Tale of Mantua, in 5 acts. Dedicated to Captain Thomas Blair.

Zeit der Aufführung: 1833.

Ort der Aufführung: Covent Garden Theatre.

Das Stück wurde mit grossem Beifall vom Londoner Publikum aufgenommen, indem der berühmte Schauspieler C. Kean die Rolle des Leonardo übernahm und unser Dichter den Julian St. Pierre spielte.

Ort der Handlung: Mantua und später das Lager.

Auftretende Personen:

Mariana; Floribel — deren Freundin; *Leonardo Gon-*

zaga, Ferrardo Gonzaga — Herzöge von Mantua; *Graf Florio; Julian St. Pierre; Antonio* — ein Pfarrer; *Lorenzo* — ein Advokat aus Rom; *Hugo* — Mariana's Vormund; *Bartolo, Bernardo, Carlo, Marco, Pietro, Stephano* — Unterthanen des Fürsten; erster Lord; ein Advokat aus Mantua; erster Offizier; zweiter Offizier; ein Kurier.

Im Prolog vergleicht Knowles seine Doppelstellung als Schauspieler und Dichter mit dem traurigen Lose der Fledermaus, welche von den Mäusen gehasst und von den Vögeln nicht anerkannt werde. Indem er das Publikum an die beliebtesten seiner bisherigen Stücke an die Namen der „lieblichen Virginia", des „heldenhaften Tell" erinnert, sucht er dessen Gunst auch für seine neue Dichtung zu gewinnen.

Inhalt:

Akt I. Der junge Herzog von Mantua, Leonardo Gonzaga, ist nach zehnjähriger Gefangenschaft bei Räubern in seine Vaterstadt zurückgekehrt. Dort findet er auf dem Thron seinen Vetter Ferrardo Gonzaga, der im Begriff steht, ein Mädchen von strahlender Schönheit, Mariana, zu zwingen, den Grafen Florio zu heiraten.

Akt II. Mariana, die dem jungen Fürsten Leonardo einst in der Schweiz das Leben gerettet, und ihn seitdem trotz der langen Trennung leidenschaftlich geliebt, wird von Ferrardo vor Gericht gestellt und dem Grafen als Gattin zugesprochen. Da erscheint plötzlich Leonardo. Er erkennt in Mariana seine Lebensretterin wieder, die er schon vor seiner Gefangenschaft heiss geliebt. Leonardo giebt sich jetzt als rechtmässigen Herzog von Mantua zu erkennen und erhebt die treue Mariana zur Gemahlin. Bald darauf führt ein Krieg die Trennung des glücklichen Paares herbei. Ferrardo trifft zufällig den obengenannten St. Pierre wieder, den er aus einem Bauernburschen zu einem geschickten

Cavalier hat ausbilden lassen, um in ihm ein passendes Werkzeug seiner schändlichen Pläne zu besitzen.

Akt III. Die Abwesenheit des Herzogs benutzt nun Ferrardo dazu, dass er die reine Mariana des Ehebruchs zu verdächtigen sucht. Hierzu bedient er sich jenes St. Pierre. Die Herzogin, auf die St. Pierre eine räthselhafte Anziehungskraft ausübt, unterhält sich mit diesem auf's freundschaftlichste von ihrem gemeinsamen Vaterlande, der schönen Schweiz, so dass allen ihr vertrautes Gespräch auffällt. Sie giebt ihm ein kleines Kreuz zur Ansicht, das sie zurückzufordern vergisst, da gerade Ferrardo erscheint.

Akt IV. St. Pierre, der ein anderer Mensch geworden ist und seinen Arm zu keiner Schurkerei hat leihen wollen, wird am andern Morgen ergriffen, wie er das zum Schlafgemach der Herzogin führende Vorzimmer verlässt. Er erfährt, dass Ferrardo ihn durch einen Schlaftrunk betäubt und in das Bett des Herzogs gelegt habe, um auf Mariana den Verdacht schändlicher Untreue zu wälzen. Ferrardo wird dann von dem auf's tiefste entrüsteten St. Pierre gezwungen, ein schriftliches Zeugnis seiner Frevelthat abzulegen.

Akt V. Ferrardo eilt darauf in das Lager, um bei Leonardo die Herzogin des Ehebruches anzuklagen. Dieser aber vertraut fest auf die Tugend seiner Gemahlin, die in diesem Augenblicke erscheint, um seinen Glauben an ihre unwandelbare Treue noch zu bestärken. Mariana's Unschuld wird dann völlig bewiesen durch das Erscheinen des St. Pierre, der darauf aus Rache von Ferrardo tötlich verwundet wird. Sterbend erinnert St. Pierre die Herzogin an jenes Kreuz, das sie ihm gegeben; es ist dasselbe, das er einst vor 15 Jahren bei seinem Abschiede von seiner Schwester als Geschenk erhalten hat. Nach solch' langer Zeit hat Mariana ihren

Bruder wiedergefunden, doch nur, um ihn auf's neue durch den Tod zu verlieren.

Wir finden einen kurzen Artikel über dieses Drama in: The Edinburgh Review (vol. 57, p. 281—313.) Doch hat sich der Verfasser jener Kritik fast ausschliesslich darauf beschränkt, mehrere der schönsten Stellen anzuführen und sodann über die Ursachen des Verfalles des Drama's zu reden. In dieser Abhandlung heisst es unter anderm: „It (The Wife) is, as we had hoped to find it, better than the first (Virginius), equal, if not superior, in force and spirit — and decidedly superior in execution. Its author is, indeed, the most successful dramatist of the day. Within the last two years he has produced two plays which have combined the greatest literary merit with the most unequivocal success upon the stage. „The Hunchback" and „The Wife" deserve a permanent station in our drama."

Wenn der Verfasser obiger Kritik ferner behauptet: „The story does not contain more improbability than our imaginative faith is willing to submit to", so müssen wir dem direkt widersprechen, da das Stück an ganz bedenklichen Unwahrscheinlichkeiten leidet, die der Wirkung desselben doch entschiedenen Abbruch thun. Überhaupt scheint uns das von dem englischen Kritiker diesem Drama gespendete Lob weit übertrieben. Wenngleich „Virginius" auch an einem bedeutenden technischen Fehler leidet, so ist es doch in seiner Gesamtwirkung viel grossartiger und gewaltiger wie „The Wife."

Dagegen ist die Sprache unseres Dramas schön und edel, doch wirkt manchmal der unpassende Gebrauch von Gleichnis und Metapher, wo wir die direkte und ernste Rede des Herzens erwarten, recht störend. Über

die Diktion dieses Dramas äussert sich die „Edinburgh Review“ vol. 57, p. 287 folgendermassen:

„We will therefore add, that there is much beautiful imagery dispersed throughout this play. A current of poetry sparkles through it, — not with a dazzling lustre — not with a gorgeousness that engrosses our attention, but mildly and agreeably: seldom impeding with useless glitter the progress and developement of incident and character, but mingling itself with them, and raising them pleasantly above the prosaic level of common life.“

Im ganzen gehört also „The Wife“ wegen der geschickten Anlage und Durchführnng, wegen der trefflichen Charakterzeichnung und Schönheit der Sprache zu den besseren Dramen unseres Dichters.

---

3. The Daughter.

A Play. Dedicated to John Gardner Esq.

Zeit der Aufführung: 1836.
Ort der Aufführung: Drury Lane Theatre.
Zeit der Handlung: die Jetztzeit.
Ort der Handlung: die Küste von Cornwall.

Auftretende Personen:

Marian; *Robert* — Marian's Vater; *Norris* — ein Strandräuber; *Wolf* — dessen Freund; *Edward* — Marian's Verlobter. — Ein Geistlicher. — *Philip*, *Ambrose*, *Stephen*. — Strandräuber. — Ein Gefängniswärter. — Ein Gendarm. — Justizbeamte.

Knowles spielte die Rolle des Robert.

Inhalt:

In diesem Drama giebt uns der Dichter mit packen-

der Wahrhaftigkeit ein naturgetreues Bild von dem schändlichen, Grausen erregenden Treiben der Strandräuber von Cornwall.

Akt I. Marian, die schöne, edle Tochter des Strandräubers Robert nimmt Abschied von ihrem Verlobten, einem kühnen Seemanne, der in Mondesfrist zurückzukehren verspricht. Bald darauf erhebt sich ein furchtbarer Sturm; ein Schiff erliegt den entfesselten Elementen. Trotz der inständigen Bitten seiner Tochter eilt der alte Robert hinaus, um das grause Strandrecht zu üben.

Akt II. Schon längst hat der finstere Norris voll Begierde seine Blicke auf die schöne Marian geworfen. Er beschliesst, die Abwesenheit ihres Verlobten zu benutzen, den alten Robert auf irgend eine Weise zu entfernen und die schöne Marian zu heiraten. Trotz des schweren Gewitters ist letztere ihrem Vater nachgeeilt. Robert hat sich indes zum Raube über einen von den erregten Wellen an's Land gespülten menschlichen Körper gebeugt. Da erscheint auf dem vorspringenden Felsen seine Tochter. Robert glaubt, in ihr den Geist seiner längst gestorbenen, geliebten Gattin zu erkennen, der warnend vor ihm sich erhebt. Endlich erkennt er seine Tochter. Er verspricht, auf immer seinem schändlichen Gewerbe zu entsagen. Kaum hat sich Robert abgewendet, um sein Gerät zu holen, als der teuflische Norris heranschleicht, Robert's Messer dem unglücklichen Gestrandeten in das noch klopfende Herz stösst und dann plötzlich wieder verschwindet. Marian, welche die grause That gesehen, sinkt in dem Glauben, ihr Vater sei der Mörder, ohnmächtig nieder. Herbeieilende Strandräuber ergreifen bei der Leiche den zurückkehrenden Robert. Dieser wird in's Gefängnis geworfen.

Akt III. Vergebens wird der unschuldige Robert von

Norris zurFlucht veranlasst, er will und kann nicht fliehen mit dem Gedanken, dass seine geliebte Marian ihn für schuldig hält. Indes hat Norris von seinem Mitschuldigen Wolf erfahren, dass er in dem Gestrandeten seinen eigenen Vater ermordet habe.

Akt IV. Robert wird auf das Zeugnis seiner eigenen Tochter hin, deren reines Herz vor einem Meineide zurückbebte, zum Tode verurteilt. In wilder Verzweiflung kauert Marian vor dem Kerkerthore. Da naht Norris, er verspricht, ihren Vater zu retten, wenn sie sein Weib werden wolle. Marian, welcher man fälschlich den Tod ihres Bräutigams berichtet hat, ist zu diesem Opfer bereit, und Norris erwirkt durch sein Geständnis, er habe zum Scherz Robert's Messer in den bereits toten Körper des Gestrandeten gestossen, ihres Vaters Freilassung.

Akt V. Der Tag der Hochzeit erscheint. Nicht des Vaters Flehen, nicht die Thränen und bleichen Wangen Marian's, nicht des Priesters ernste Worte vermögen Norris zu bewegen, von seinem Rechte auf Marian's Hand abzustehen. Auch ihres Verlobten unerwartete Ankunft vermag nichts zu ändern. Da erhebt sich plötzlich am Altare Norris' Mitschuldiger Wolf, der von Gewissensbissen gequält, diesen des Vatermordes beschuldigt. Nachdem der entlarvte Bösewicht den letzteren erstochen, wird er unter grausigen Verwünschungen abgeführt.

Die Intrigue des schändlichen Norris ist in der spannendsten Weise durchgeführt, auch ist die Lösung des Knotens durch das allerdings etwas unwahrscheinliche Auftreten Wolf's voll dramatischen Effekts.

Der Charakter der handelnden Personen wird nicht in langen Konfliktsreden beschrieben, sondern spiegelt sich klar in ihren Thaten wieder. Voll Tiefe und Verständnis hat uns der Dichter in Marian eine

edle Frauengestalt zu schildern gewusst; dagegen ist Norris' Charakter in colossalischer Grösse gezeichnet, das schlechte Element in ihm ist zu sehr auf die Spitze getrieben. Er ist ein inkarnierter Teufel ohne irgend welche gute Seiten.

An sprachlicher Schönheit steht das Stück Knowles' früheren Schöpfungen nach, wenngleich sich auch hier einige herrliche Stellen finden. Die Beschreibung der Gefühle eines zur Hinrichtung geführten Verbrechers und die ergreifende Darstellung der letzten Zuckungen eines Gemordeten zeugt von grosser Sprachgewandtheit, doch ist sie zu grausig, um vom ästhetischen Standpunkte aus gebilligt zu werden (cf. Akt III, Scene I). Überhaupt scheint sich der Dichter in diesem Drama in der Schilderung des Grässlichen gefallen zu haben.

---

4. Woman's Wit;

or,

Love's Disguises. A Play in five acts. Dedicated to Samuel Rogers.

Zeit der Aufführung: 1838.
Ort der Aufführung: Covent Garden Theatre.
Zeit der Handlung: die Jetztzeit.
Ort der Handlung: England.
Auftretende Personen:

Lord Athunree; Sir Valentine de Grey; Sir William Sutton; Walsingham; Bradford; Felton; Monsieur de l'Epée; Clever; Lewson; Sir William Sutton's Diener; Sir Valentine's Diener; Offizier; Eustace; Hero; Emily.

Der berühmte Schauspieler Macready übernahm die Rolle des Walsingham.

Inhalt:

Akt I. Der junge Sir Valentine hegt eine leidenschaftliche Liebe zu Hero, einer wegen ihrer ungewöhnlichen Schönheit weithin bekannten jungen Lady. Wie er jedoch sieht, dass dieselbe in einer etwas anstössigen Weise mit dem Lord Athunree, einem notorischen Wüstlinge, tanzt, glaubt er, sie des Leichtsinns beschuldigen zu müssen und zieht sich von ihr zurück.

Akt II. Walsingham und Eustace lernen einander auf dem Fechtboden des Monsieur de l'Epée kennen und schliessen innige Freundschaft. Hero, die den oben erwähnten Tanz nur zu dem Zwecke aufgeführt, um sich dem Sir Valentine in ihrer vollen Schönheit zu zeigen, empfindet den Verlust ihres Geliebten auf's schmerzlichste. Sie legt ihren Stolz ab, verkleidet sich als einfache Quäkerin und lässt sich als solche von ihrem Bedienten Clever bei Sir Valentine anmelden.

Akt II. Walsingham vertraut Eustace seine unglückliche Liebesgeschichte an. Er erzählt ihm, er habe seine Braut, die schöne Helen verlassen, da sich dieselbe von Lord Athunree habe verführen lassen. Walsingham ahnt nicht, dass Eustace und die wegen ihrer vermeintlichen Untreue von ihm verstossene Helen eine und dieselbe Person sind. Helen hat sich nämlich als Mann verkleidet, hat ausgezeichnet fechten gelernt, um sich an Athunree zu rächen. Indessen hat Hero, noch immer in der Verkleidung einer Quäkerin Valentine's Liebe gewonnen.

Akt IV. Athunree hat Lewson durch Geld dazu bewogen, ihm bei einem Anschlage auf Hero's Tugend behülflich zu sein. Damit ja kein Irrtum stattfindet, schreibt er seine verbrecherischen Befehle auf ein Stück Papier. Helen, als Eustace verkleidet, fordert Athunree zum Duell heraus. Dieser schreibt Zeit und Stunde auf

die Rückseite desselben Papiers, auf dem der Anschlag verzeichnet steht. Helen eilt dann zu ihrer Freundin Hero, übergiebt ihr das verhängnisvolle Stück Papier und giebt sich derselben als jene unschuldig verläumdete Helen zu erkennen. Auf die Weise wird Hero sowohl mit den verbrecherischen Absichten des Lord Athunree bekannt, als auch zugleich von dem bevorstehenden Duell in Kenntnis gesetzt. Lewson wird plötzlich von Gewissensbissen ergriffen und schreckt vor dem geplanten Verbrechen zurück.

Akt V. Helen, als Eustace verkleidet, erwartet mit ihrem Secundanten Walsingham die Ankunft des Lords Athunree. In dem Augenblicke, wo das Duell beginnen soll, erscheinen auf Hero's Anzeige hin Polizeibeamte, die dasselbe verhindern. Helen's Unschuld wird dann auf's klarste von Lewson bewiesen, der ein anderer Mensch geworden ist und das schändliche Intriguenspiel des Lord Athunree aufdeckt. Endlich erkennt Walsingham in seinem Fechtkameraden Eustace seine geliebte Helen wieder. Auch Sir Valentine, der erkannt hat, dass Hero und die schöne Quäkerin eine und dieselbe Person sind, ist jetzt von der treuen Liebe seiner Braut fest überzeugt. Das Stück schliesst dann mit der glücklichen Heirat der beiden Paare.

Dieses Drama gehört zu Knowles' schwächsten Leistungen.

Die Composition des Drama's ist ungeschickt und leidet an ganz bedeutenden technischen Fehlern. Vor allem vermisst man die straffe Einheit der Handlung. Die beiden Liebesgeschichten laufen im ganzen Stücke parallel nebeneinander her und sind nur ganz lose und äusserlich mit einander verknüpft. Auch ermangelt das Stück der notwendigen Klarheit.

Die Charakterzeichnung ist schwach und unnatürlich.

Die Schürzung des Knotens ist verfehlt, da dieselbe lediglich auf einem wenig wahrscheinlichen Missverständnisse beruht, das sich durch einige wenige Worte sofort hätte aufklären lassen.

Wie schon aus dem Inhalte hervorgeht, ist das Stück voll von lächerlichen Absurditäten, z. B. wird Athunree's Anschlag auf Hero's Tugend dadurch bekannt, dass Athunree seinem Gegner Zeit und Ort des Duells auf die Rückseite des Papiers schreibt, auf dem seine schändlichen Befehle verzeichnet standen. Andererseits wird Hero durch dasselbe verhängnissvolle Papier das Duell verraten.

Dieser Kunstgriff unsers Dichters erinnert an Victor Hugo's „Ruy Blas“, wo auch ein einfaches Stück Papier eine noch bedeutendere Rolle spielt.

---

5. The Maid of Mariendorpt.

A Play in five acts. Dedicated to Edward Cooper Esq.

Zeit der Aufführung: 1838.

Ort der Aufführung: Haymarket-Theatre.

Zeit der Handlung: der dreissigjährige Krieg.

Ort der Handlung: hauptsächlich Mariendorpt und Prag.

Auftretende Personen:

General Kleiner — Gouverneur von Prag; *Baron Idenstein* — dessen Neffe; Der Lieutenant des Schlosses; *Muhldenau* — der Pfarrer von Mariendorpt; *Joseph* — ein Jude, Muhldenau's Freund; *Ahab* — dessen Verwalter; *Rupert* — Meeta's Verlobter; *Hans* — Muhldenau's Diener; *Rodolph, Gerold, Ludowick* — Soldaten; ein Kurier; ein Diener; *Adolpha* — Idenstein's Gemahlin; *Ma-*

dame Roselheim — Rupert's Mutter; *Meeta* — Muhldenau's Tochter; *Esther* — Muldenau's Haushälterin; Soldaten, Diener und Dienerinnen etc.

Unser Dichter spielte in diesem Drama die Rolle des Muhldenau.

Inhalt:

Akt I. Meeta, die Tochter Muhldenau's, des ehrwürdigen Pfarrers von Mariendorpt, ist mit Rupert, einem jungen Major der schwedischen Armee, verlobt. Am Tage vor der Hochzeit seiner Tochter wird Muhldenau plötzlich mit einer geheimen Mission beauftragt und muss sofort seine gefährliche Reise antreten. Doch es belebt ihn die Hoffnung, eine geliebte Tochter wiederzufinden, die er einst bei der Erstürmung Magdeburgs verloren. Der Bräutigam kann militärischer Pflichten halber am Hochzeitstage nicht erscheinen.

Akt II. Um das Unglück voll zu machen, erfährt Meeta, dass ihr Vater von kaiserlichen Soldaten in Prag ergriffen ist, und dass sein Leben in grosser Gefahr schwebt. Sofort macht sich die edle Jungfrau auf den Weg, um den heissgeliebten Vater zu retten.

Akt III. In Prag erfährt sie, dass ihr Vater der Spionage angeklagt und zum Tode verurteilt sei. Sie wird in der edelsten Weise von einem Juden unterstützt, dem ihr Vater einst das Leben gerettet hatte. Doch alle Anstrengungen, die Freiheit ihres Vaters zu erlangen erweisen sich als fruchtlos. Endlich gelingt es ihr durch ihre Thränen, Adolpha, die edelherzige Tochter des Gouverneurs, zu gewinnen und eine Zusammenkunft mit ihrem Vater zu erwirken.

Akt IV. Die darauf folgende Scene des Wiedersehens im Kerker ist wahrhaft ergreifend. Muhldenau erkennt dann in Adolpha, der Tochter des Gouverneurs, sein so lange verlorenes Kind wieder. Indessen ist der

edle Jude in das schwedische Lager geeilt und hat Meeta's Bräutigam von der Gefahr in Kenntnis gesetzt, in der ihr Vater schwebt.

Akt V. Vergebens hat der Gouverneur Kleiner selbst um Begnadigung für Muhldenau nachgesucht. Schon ist der Morgen des Tages angebrochen, an dem Muhldenau's Hinrichtung vollzogen werden soll, als plötzlich Rupert an der Spitze seiner Soldaten erscheint, die Burg erobert und so die Rettung des ehrwürdigen Greises herbeiführt.

Die Lösung der dramatischen Verwickelung ist verfehlt, da dieselbe nicht auf dem Handeln der Hauptpersonen beruht, sondern durch das unwahrscheinliche Auftreten Rupert's herbeigeführt wird, der erst im vierten Akte, und auch da nur für kurze Zeit auftritt. Wie sehr würde das Stück an dramatischer Bedeutung gewonnen haben, wenn der Dichter die Errettung des Vaters dadurch herbeigeführt hätte, dass die Tochter die Unschuld des Vaters auf's klarste bewiesen hätte! Es liegt die Vermutung nahe, dass ein zu grosses Streben nach Bühneneffekt den Dichter verleitet hat, den Knoten der Handlung durch das Hereinbrechen stürmender Soldaten und durch die Eroberung der starken Burg zu lösen.

Die Charakterzeichnung ist im allgemeinen gelungen. Unser Interesse concentriert sich auf Meeta, jener lieblichen Frauengestalt, die selbst den herrlichen Schmuck ihrer Haare opfert, um nur einmal die teuern Züge ihres Vaters wiederzusehen. In der trefflichen Charakterzeichnung des edlen Juden lässt uns der Dichter erkennen, dass er, wie einst Lessing, der Ansicht huldigt, dass nicht das Dogma, sondern das sittliche werkthätige Handeln den Kern- und Schwerpunkt aller Religionen bildet.

6. Love.

A Play in five acts. Dedicated to James Muspratt Esq.

Zeit der Aufführung: 1839.
Ort der Aufführung: Covent Garden Theatre.
Zeit der Handlung: das Mittelalter.
Ort der Handlung: Deutschland.

Auftretende Personen:

Der Herzog. *Fürst Frederick.* *Ulrick* — des Herzogs Vertrauter. *Sir Rupert.* *Sir Otto.* *Sir Conrad.* *Huon* — Leibeigener des Herzogs. *Nicholas*, *Stephen* — Diener; Ein Falkonier. Ein Herold. Die Kaiserin. Die Gräfin — des Herzogs Tochter. *Catherine* — deren Freundin. *Christina* — Dienerin.

Inhalt.

Akt I. Catherine, ein schönes Mädchen von grossem Vermögen, liebt den Sir Rupert; sie hat sich als Mann verkleidet, um seine wahre Liebe kennen zu lernen. Zugleich hegt der tapfere, feingebildete Huon eine leidenschaftliche Liebe zu der Gräfin, der Tochter des Herzogs. Diese erwidert seine Neigung, doch voll Stolz verschmäht sie es, Huon ihre Liebe zu gestehen.

Akt II. Eine Falkenjagd. Fürst Frederick, welcher der Gräfin bisher vergebens den Hof gemacht, erfährt, dass sie Huon, ihren Leibeigenen, liebt. Catherine, jetzt als Frau gekleidet, fährt fort, die Liebe des Rupert zu ergründen; durch ihre Neckereien bringt sie denselben fast zur Verzweiflung.

Akt III. Plötzlich erfährt der Herzog das Verhältnis, welches zwischen Huon und seiner Tochter besteht, und, um dieselbe vor Schanden zu bewahren, zwingt er Huon, Catherine zu heiraten. Die Gräfin kann jedoch ihrer

Liebe nicht widerstehen und weiss durch geschickten Trug zu bewirken, dass sie statt der Catherine am Altare mit Huon verbunden wird. Dieser, in dem Wahne, Catherine geheiratet zu haben, entflieht unmittelbar nach der Hochzeit.

Akt IV. Catherine verkleidet sich wieder als Mann, behauptet, Catherine's begünstigter Liebhaber zu sein, und macht dadurch den armen Sir Rupert äusserst eifersüchtig. Huon, der kurz vor seiner Vermählung die Freiheit erlangt, zeichnet sich darauf in der Fremde durch herrliche Ritterthaten aus und wird sogar der Günstling der Kaiserin. Am Hofe der Gräfin wird dann ein Turnier veranstaltet, da ihr Vater in seinem Testamente angeordnet hatte, seine Tochter solle denjenigen heiraten, der als Sieger aus dem Turniere hervorgehen würde. Im Gefolge der Kaiserin erscheint Huon, um am Kampfe teilzunehmen.

Akt V. Das verhängnisvolle Turnier findet statt. Huon unterliegt durch Zufall. Die Verwickelung wird nun dadurch gelösst, dass die Gräfin jetzt öffentlich erklärt, sie sei bereits durch Priesters Hand mit Huon verbunden. Den Schluss des Stückes bildet dann die fröhliche Vermählung der schönen Catherine und des Sir Rupert, der die rührendsten Proben seiner Treue abgelegt hatte.

In diesem Drama hat der Dichter einen ähnlichen Stoff behandelt wie Victor Hugo in seinem „Ruy Blas“, nämlich die Liebe des Dieners zu der schönen, stolzen Gebieterin. Wie verschiedenartig aber ist die dramatische Behandlung bei beiden Dichtern! Trotz aller sonstigen Schwächen finden wir bei Victor Hugo Wärme, Spannung und die wilde, verzehrende Glut einer leidenschaftlichen Liebe, die erst mit dem Tode endet.

In unserm Drama dagegen ist die Liebe in matten Farben geschildert, ja sie artet bei Catherine in eine mutwillige Tändelei aus.

Vielleicht wäre die Gesamtwirkung des Drama's eine bedeutendere gewesen, hätte unser Dichter wie Victor Hugo eine tragische Lösung des Knotens herbeigeführt. So wie es ist, entbehrt unser Stück der Tiefe und Spannung und vermag uns kein reges Interesse abzugewinnen.

Wie schon aus dem Inhalte klar hervorgeht, leidet wie „Ruy Blas" an den grössten Unwahrscheinlichkeiten. ich fehlt zu oft die innere Motivierung, so ist z. B. der d des Herzogs am Hochzeitstage nur äusserst schwach bereitet.

In der aufsteigenden Handlung ist der Conflikt zwin Stolz und Liebe in wenig effektvoller Weise herehoben und vermag uns kaum die nötige Spannung len Höhepunkt des Drama's zu verleihen.

Die Schürzung des Knotens ist verfehlt, da dieselbe inem unwahrscheinlichen Missverständnisse beruht. hinderte denn die Gräfin, ihrem Geliebten mitzudass sie bereit sei, unter solch' drängenden Verssen eine geheime Ehe mit ihm einzugehen? Auch Lösung des Knotens durchaus undramatisch.

e Charakteristik ist im allgemeinen matt, dagegen n sich die Dialoge durch eine muntere Lebenaus. Zu grosser poetischer Schönheit erhebt sich rache, wo Huon in feurigen Worten seiner baren Sehnsucht nach Freiheit Ausdruck verfan vergleiche z. B. Akt III, Scene I. Kurz, einenen sind dramatisch, erwärmen und fesseln; zen fehlt die saubere, interessante, spannende ng.

7. The Rose of Arragon.

A Play in five acts. Dedicated to Neale Thomson Esq.

Zeit der Aufführung: 1842.

Ort der Aufführung: Haymarket-Theatre.

Auftretende Personen:

Der König von Aragon; *Alonzo* — dessen Sohn, mit Olivia verheiratet; *Andreas*, *Carlos*, *Gomez* — Höflinge; *Pedro* — ein Scharfrichter; *Ruphino* — ein Bauer; *Alasco* — dessen Sohn; *Almagro* — Alasco's Freund, in Olivia verliebt; *Velasquez*, *Cortes*, *Nunez*: *Olivia* — Ruphino's Tochter; *Theresa* — deren Gesellschafterin; Offiziere, Gefängniswärter, Bauern, Wachtposten etc.

Der berühmte Schauspieler Charles Kean übernahm in diesem Drama die Rolle des Alasco.

Inhalt:

Akt I. Olivia, wegen ihrer lieblichen Schönheit „die Rose von Aragon" genannt, ist mit Alonzo, dem jungen Prinzen von Aragon, vermählt. Da Olivia jedoch die Tochter Ruphino's, eines einfachen Bauern, ist, so wird diese Heirat vom Könige missbilligt. Während der Abwesenheit des Prinzen, der beim Heere weilt, erklärt dieser daher die Verbindung für ungültig und verbannt Olivia von seinem Hofe. Ihr Bruder Alasco, ein edler, heissblütiger Spanier ist über die seiner Schwester zugefügte Schmach entrüstet.

Akt II. In Verbindung mit dem falschen Almagro, den er für seinen treuesten Freund hält, zettelt er eine Verschwörung an. Ganz Aragon tritt mit Gut und Blut auf die Seite der schönen Olivia. Saragossa wird erobert, der König gefangen genommen, und Olivia auf den Thron erhoben.

Akt III. Alasco rettet den König vor gewissem Tode und behandelt ihn mit Ehrfurcht und Schonung. Indessen ist Almagro in wilder Leidenschaft für Olivia entflammt, er will sie besitzen, koste es, was es wolle. Durch eine geschickte Intrigue gelingt es ihm, zum Regenten gewählt zu werden.

Akt IV. Almagro findet in Omer, einem Mohren, der sich zu jedem Verbrechen bereit erklärt, ein treffliches Werkzeug für seine teuflischen Pläne. Aus Furcht vor Almagro's Grausamkeit hat Olivia den König aus dem Gefängnis entfliehen lassen. Zu spät erfährt jetzt Alasco von seiner Schwester Olivia die verräterischen Absichten des Almagro; auf den Rat seines Vaters entflieht er zum Heere, um Hülfe herbeizuholen. Aus Rache befiehlt Almagro dem Mohren, den zurückgebliebenen Vater Alasco's zu Tode zu foltern.

Akt V. In dem Augenblick, wo Almagro die edle Olivia zu schänden im Begriff steht, erscheint Alasco, der sich inzwischen mit dem Könige versöhnt, an der Spitze der Armee. Almagro eilt in den Kampf, nachdem er dem Mohren befohlen, Olivia zu töten. Bald darauf wird er gefangen genommen. Ausser sich vor Schmerz über den Tod seines Vaters, führt Alasco den schändlichen Verräter in die Folterkammer, um selbst das Urteil an ihm zu vollziehen. Als er aber von diesem erfährt, auch Olivia sei bereits hingemordet, wirft er sein Schwert fort und ruft Almagro zu: „Now let thy sword drink mine (sc. blood.)“ In diesem verhängnissvollen Augenblicke erscheint der Mohr, der sich jetzt als Prinzen zu erkennen giebt. Er verkündet, dass Olivia sowohl wie ihr Vater keinerlei Gewaltthätigkeiten erlitten, da er die Rolle des verbrecherischen Mohren nur gespielt habe, um seine geliebte Gattin zn retten. Der König, der die rührendsten Be-

[illegible] Edelmut erfahren, erkennt jetzt die [illegible] seines Sohnes an. Almagro stirbt an Gift.

Die Handlung ist einheitlich und spannend und gruppiert sich um die Heldin des Stückes. Auch in Beziehung auf die materielle Technik verrät das Drama entschiedenes Talent, doch leidet dasselbe andererseits an zu grosser Unwahrscheinlichkeit, als dass dadurch unser Interesse nicht bedeutend geschmälert würde. Die Lösung der dramatischen Verwickelung durch den Mohren, der sich als Prinzen entpuppt, ist völlig verfehlt, da derselbe erst im vierten Akte auftritt, und ferner sein plötzliches Erscheinen unmotiviert ist. Auch hier mag eine gewisse Effektbascherei den Dichter zu einer derartigen Lösung veranlasst haben. Man sieht ausserdem gar nicht ein, zu welchem Zwecke sich der alte Rufino der Grausamkeit des Almagro preisgiebt. Was hinderte ihn denn, mit seinem Sohne zu fliehen?

Die Charakterzeichnung des verräterischen Almagro ist dem Dichter am besten gelungen, er ist der Typus eines falschen, heuchlerischen Freundes. Mit Energie auf ein zwar verbrecherisches Ziel hinsteuernd, bleibt er sich in allen seinen Handlungen doch stets consequent. Weniger gleichmässig ist Alasco's Charakter gezeichnet. Alasco, der bereits durch seinen Edelmut und kühne Entschlossenheit uns in hohem Grade imponiert, büsst einen Teil unserer Teilnahme dadurch ein, dass er, als er den Tod seiner Schwester erfahren, sich in ohnmächtiger Verzweiflung dem Bösewichte preisgiebt, statt an ihm die gerechte Strafe zu vollziehen. Die liebliche Olivia dagegen gewinnt durch ihre treue Gattenliebe, durch ihren Edelmut und männliche Entschlossenheit unsere innigste Sympathie.

Die Diktion ist dem Stoffe durchaus angemessen; die angewandten Gleichnisse sind passend gewählt und

mit ergreifender Anschaulichkeit in schöner Gewandung ausgeführt. Man vergleiche z. B. Akt II, Scene I.

Wie in „Alfred the Great“ und „The Daughter“ zeigt der Dichter auch in diesem Stücke eine unverkennbare Vorliebe für die Schilderung des Grässlichen; bei diesem Streben, das Grausen der Zuschauer zu erregen, scheint er sich an die Schauerdramen der Restaurationsperiode angeschlossen zu haben. Man vergleiche z. B. die Bühnenweisung der letzten Scene: „The Dungeon of Torture. Around, the various implements. In the front, on one side, the rack; on the other, the block.“

Auch zeigt die eingehende Beschreibung der Folterqualen zwar grosse sprachliche Gewandtheit, ist aber vom ästhetischen Standpunkte aus zu verwerfen.

---

9. The Secretary.

A Play in five acts. Dedicated to John Forster, Esq.

In der von mir benutzten Ausgabe ist Datum und Ort der Aufführung nicht angegeben. Da indes „The Secretary“ in der chronologisch geordneten Reihenfolge der dramatischen Werke als das letzte erscheint, so dürfte man aus diesem Umstande vielleicht folgern, dass es auch später als die übrigen Dramen entstanden ist. Fest steht nur, dass Macready in diesem Stücke die Rolle des Colonel Green übernahm.

Zeit der Handlung: die Regierungszeit Wilhelms III. von England.

Ort der Handlung: London.

Auftretende Personen:

Wilhelm III. von England; Der Herzog von Gaveston; Lord Byerdale; Lord Sherbrooke — dessen Sohn; *Lord*

Sunbury; Wilton — Lord Byerdale's Sekretär; *Oberst Green* — dessen Oheim; *Sir George Barkley, Sir Richard Fenwick, Sir John Friend, Sir William Parkyn, Harrison, Charnock* — Verschwörer; *Armstrong, Williams* — Diener; Ein Page; *Lady Laura Gaveston* — des Herzogs Tochter; *Emmeline* — deren Kammermädchen.

Inhalt:

Akt I. Der falsche Lord Byerdale hat durch Heuchelei das Erbe seiner beiden Brüder erhalten, von denen der älteste in den Kämpfen gegen Wilhelm von Oranien gefallen ist, während der zweite Bruder unter dem Namen Colonel Green in der Verbannung weilt. Wilton, Lord Byerdale's Sekretär, hegt eine leidenschaftliche Liebe zu der schönen Lady Laura, der Tochter des Duke of Gaveston. Er rettet dem Herzog und seiner Tochter das Leben. Indes ist Colonel Green aus der Verbannung zurückgekehrt.

Akt II. Die schöne Lady Laura sieht in Wilton, ihrem kühnen Erretter, ihr langgesuchtes Ideal verkörpert, gesteht ihm ihre Liebe und weist den Heiratsantrag des Lord Sherbrooke, des Sohnes des Lord Byerdale zurück.

Akt III. Lord Byerdale sucht sich in einer äusserst heimtückischen Weise am Herzog zu rächen. Er glaubt zu wissen, dass Wilton der illegitime Sohn seines ältesten Bruders ist, und sucht nun durch eine Verbindung Wilton's mit der Lady Laura des Herzogs Namen zu schänden. Gegen seinen Willen wohnt der Herzog einer Versammlung von Hochverrätern bei, er soll zur Unterschrift gezwungen werden, wird aber von Colonel Green gerettet.

Akt IV. Byerdale hat den Herzog des Hochverrates angeklagt und in den Tower werfen lassen. Colonel

Green warnt den König, der ihm einst das Leben gerettet, vor der Verschwörung und bittet zugleich um des Herzogs Befreiung. Byerdale sucht indes den Herzog noch empfindlicher zu treffen. Er lässt diesem mitteilen, dass sich die Thüren seines Kerkers öffnen würden, so bald die Trauung zwischen seiner Tochter Laura und Wilton vollzogen sei. Als der Herzog erfahren, Wilton sei aus edlem Blute entsprossen, giebt er seine Einwilligung. Nachdem nun Wilton geschworen, erst dann das Geheimnis seiner Geburt zu verraten, wenn der Herzog bereits dem Tower entflohen wäre, erfährt er, dass er der illegitime Neffe des Lord Byerdale sei.

Akt V. Wilton ist in Verzweiflung, nur seine Heirat mit Laura kann den Herzog retten; aber diese Verbindung mit einem Bastarde wird des Herzogs Namen einen unauslöschlichen Makel aufdrücken. In der Zwischenzeit hat der Colonel Green volle Amnestie erhalten, ist wieder in den Besitz seines Vermögens gesetzt und hat die Befreiung des Herzogs bewirkt. Wilton, der auf diese Weise von seinem Eide entbunden ist, teilt dem Herzog jetzt den Makel mit, der an seiner Geburt haftet, und verzichtet auf die Hand seiner Geliebten. Die Verwickelung wird dann dadurch gelöst, dass Colonel Green beweist, dass Wilton der rechtmässige Lord Byerdale sei, da dessen Eltern zwar in geheimer, aber durch Priesters Hand gesegneter Ehe gelebt. Das Stück endet damit, dass der frühere Lord Byerdale durch seine schändlichen Intriguen Titel und Vermögen verliert, während Wilton's Edelmut durch die Heirat mit Laura belohnt wird.

Die Handlung ist matt und schleppend und vermag uns nicht recht zu fesseln.

Was die äussere Anlage und die Durchführung anlangt, so gehört „The Secretary“ mit zu den schwächsten

Leistungen unsers Dichters. Schürzung und Lösung des Knotens beruht nicht auf dem Handeln der Hauptpersonen, sondern auf dem Intriguenspiel des rachsüchtigen Lord Byerdale. Es fehlt dem Stücke die rechte Spannung und es hat überhaupt etwas Steifes und Weitschweifiges an sich.

Auch die Charakterzeichnung entbehrt der Schärfe und inneren Wärme. Am klarsten tritt vielleicht der Charakter des Colonel Green hervor, der durch seine Kühnheit im Kampfe, seine Energie im thatkräftigen Handeln und seinen Edelmut vom ersten Augenblicke an unsere Teilnahme gewinnt. Der Held des Stückes ist mit weniger deutlichen Strichen gezeichnet.

Dagegen ist die Diktion klar und reich an schönen, treffenden Bildern.

---

§ 3. Komödien.

1. The Beggar of Bethnal Green.

A Comedy in three acts. Altered from The Beggar's Daughter of Bethnal Green. Dedicated to Kirkman Finlay Esq.

Zeit der Aufführung 1834.

Ort der Aufführung: Victoria Theatre.

Zeit der Handlung: Regierungszeit der Königin Elisabeth.

Ort der Handlung: teils in London, teils im Wirtshause zu Romford.

Auftretende Personen:

Elisabeth von England; Bess — Albert's, des blinden Bettlers Tochter; *Emma* — deren Mutter; *Mrs. Trusty*

— die Wirtin von Romford; *Kate* — deren Kammermädchen; *Albert* — der blinde Bettler; *Lord Woodville* — dessen Bruder; *Lord Thomas Willoughby; Lord Wilford; Belmont* — dessen Freund; *Der Oberbürgermeister von London; Der alte Small* — ein Nadelfabrikant; *Der junge Small* — dessen Sohn; *Peter* — dessen Diener; *Ralph* — Mrs. Trusty's Sohn; *Strap* — ein Flickschuster; Ein Kaplan; Ein Offizier; Bürger.

Knowles übernahm die Rolle des Lord Wilford.

Inhalt:

Akt I. Bess, die Tochter Albert's, des blinden Bettlers von Bethnal Green, ein Mädchen von strahlender Schönheit, und der edelgesinnte Lord Wilford haben sich einst in den Strassen Londons gesehen und sofort eine leidenschaftliche Liebe zu einander gefasst. In demselben Augenblicke sind sie aber durch das Gewühl des Londoner Lebens getrennt worden. Mit unermüdlichem Eifer sucht jetzt Lord Wilford, als Landmann verkleidet, seine Geliebte wieder zu finden. Ihr Vater Albert, der blinde Bettler, ist ein in Ungnade gefallener Lord und der Bruder des herzlosen Lord Woodville. Albert erfährt von dem betrunkenen Strap, einem Flickschuster, dessen Tochter Kate fortgelaufen ist, dass Bess von einem reichen Lord mit Gewalt entführt worden sei. Der blinde Bettler teilt der Königin Elisabeth seinen wahren Stand mit und fleht um Hülfe für seine verlorne Tochter. Der Entführer, den man an einem ihm entrissenen Ringe erkannt hat, ist Lord Willoughly. Elisabeth sendet diesem den Befehl, Bess sofort zu seiner Gattin zu machen. Indes hat Young Small, ein eingebildeter Dandy, der Sohn eines biederen Nadelfabrikanten, seines Vaters Haus verlassen, um durch eine reiche Heirat sein Glück in der Welt zu machen. Der witzige, komische Diener Peter begleitet ihn.

Akt II. Das Wirtshaus zu Romford. Bess hat sich aus den Händen ihres Entführers frei zu machen gewusst. Nach längerer Wanderung wird sie in dem Wirtshause zu Romford freundlichst aufgenommen. Auch der eingebildete Young Small ist in jenem Wirtshause abgestiegen. Ralph, der verschlagene Sohn der Wirtin, der Bess gern selbst heiraten möchte, macht diesen glauben, das Kammermädchen Kate sei eine verkleidete Lady mit grossem Vermögen. Young Small ist entzückt und lässt sich leicht von der raffinierten Kate zur Heirat bethören. Indes ist auch Lord Wilford auf seinen Wanderungen nach Romford gelangt und hat seine geliebte Bess wiedergefunden.

Akt III. Voll von Sehnsucht nach seinem geliebten Sohne, hat der wackere Nadelfabrikant Old Small seinen Kaufladen in London verlassen. Indes hat Young Small in seinem Wahne das Kammermädchen Kate zur Frau genommen. In dem Augenblick, wo er seinem Vater den hohen Rang seiner Gemahlin mitteilen will, wird der schöne Traum von seinem Glücke durch das Erscheinen ihres betrunkenen Vaters, des gemeinen Flickschusters Strap zerstört. Wie darauf Lord Wilford seine geliebte Bess, die er noch immer für des Bettlers Tochter hält, zur Trauung geleiten will, erscheint Lord Willoughby, der, auf den Befehl der Königin sich stützend, ihm dieses Recht streitig macht. Die Verwickelung wird endlich durch das Erscheinen der Königin gelösst, die ihren früheren Befehl zurücknimmt und den blinden Bettler wieder in seine alte Würde einsetzt.

Aus der Ähnlichkeit Lord Wilford's mit einem Bildnis, das den Vater seiner Braut in jungen Jahren darstellt, geht hervor, dass Wilford Albert's, des blinden Bettlers Neffe, der Sohn jenes herzlosen Lord Woodville ist, der seinen Bruder Albert so lange verläugnet hatte.

Das Stück endet dann mit der Versöhnung der beiden Brüder und der glücklichen Heirat ihrer Kinder.

Die Lösung des Knotens ist verfehlt, da dieselbe durch das völlig unmotivierte Erscheinen der Königin herbeigeführt wird, die wie ein Deus ex machina allen Verwickelungen ein Ende macht. Ausserdem leidet das Stück an ganz bedenklichen Unwahrscheinlichkeiten.

Auch was die Charakterzeichnung anbetrifft, steht die Komödie hinter den früheren Stücken zurück. Die Personen sind oft schemenhafte Gestalten, die der überzeugenden Wahrheit ermangeln, während nur einzelne Charaktere voll Naturtreue gezeichnet sind.

Die Diktion dagegen ist an einzelnen Stellen voll poetischer Schönheit. Die eingeflochtenen Gesänge sind trefflich geeignet, dem sonst schleppenden Gange der Handlung eine gewisse Abwechslung und Lebendigkeit zu verleihen. Auch sind die angewandten Gleichnisse passend gewählt, doch finden sich auch vielfach unedle, ja rohe Ausdrücke, die der Dichter hätte vermeiden sollen. Man beachte z. B. die Epitheta ornantia, die dem verschmitzten Kammermädchen von ihrem Vater beigelegt werden:

„Fair lady! — what!
Slut! hussy! vixen! wanton! cockatrice! Akt III, Scene I.

Einige Scenen entbehren nicht eines komischen Effektes, doch lässt uns das Stück im ganzen kalt.

Die Bedeutung dieser Sittenkomödie liegt darin, dass der Dichter das verächtliche Streben vieler Menschen, die in der Eheschliessung lediglich ein Mittel erblicken, um ohne Mühe schnell zu Rang und Vermögen zu gelangen, mit beissender Satire überschüttet, während er der wahren treuen Liebe einen herrlichen Lohn zu Teil werden lässt.

Man vergleiche die Art und Weise, wie der lächerliche

Dandy Young Small die Liebe auffasst, mit dem reinen Gefühl, das den edlen Wilford beseelt.

Young Small:

Debate it thus. What's love?
It is not land
Or gold. 'Tis not attire or tenement;
Or meat or drink! What is the worth on't then?
Nothing! Akt II, Scene II.

Wilford, von der schönen Bess sprechend, deren Bild ihn stets verfolgt:

Say that but once I see a beauteous star,
I may forget it for another star;
But say but once I gaze upon the sun,
And name the orb will blot its image out!"

Akt II, Scene III.

---

2. The Love-Chase.

A Comedy in five acts. Dedicated to Daniel Grant Esq.

Zeit der Aufführung: 1837.

Ort der Aufführung: Haymarket Theatre in London.

Zeit der Handlung: die Jetztzeit.

Ort der Handlung: London.

Der Titel dieser Komödie ist passend gewählt, da dieselbe in anmutigster Weise die Jagd nach der Liebe darstellt.

Auftretende Personen:

Sir William Fondlove — ein alter Baron; *Waller* — in Lydia verliebt; *Wildrake* — ein „Sportsman"; *Trueworth* — Sir William's Freund; *Neville, Humphreys* — Waller's Freunde; *Lash* — Wildrake's Diener; *Chargewell* — ein Wirt; *George* — ein Kellner; erster Notar;

Lydia — Kammermädchen der Witwe Green; *Witwe Green; Constance* — Sir William's Tochter; *Alice* — Waller's Haushälterin; *Phoebe* — Constancen's Kammermädchen; *Amelia* — Kammermädchen; Damen.

Inhalt:

Akt I. Waller macht Lydia, dem Kammermädchen der Witwe Green den Hof. Sir William Fondlove, ein 62jähriger Geck, ist in die 42jährige Witwe Green verliebt. Seine Tochter Constance aber will die Verbindung nicht gestatten. Fondlove bittet nun seinen Freund Trueworth, zu bewirken, dass Constance sich verheirate, damit dieselbe seiner Liebe zur Witwe Green nicht mehr hinderlich sei. Constance ihrerseits wird von ihrem Nachbar Wildrake, einem leidenschaftlichen Sportsman, geliebt, doch bringt sie diesen, trotzdem sie seine Neigung im stillen erwidert, durch ihre mutwilligen Neckereien fast zur Verzweiflung.

Akt II. Trueworth beginnt nun sein Intriguenspiel. Um Wildrake eifersüchtig zu machen, und zu einer offenen Liebeserklärung zu zwingen, erzählt er demselben, dass er selbst die schöne Constance zu heiraten gedenke. Die Witwe Green bildet sich ein, von dem jungen Waller geliebt zu werden, dessen häufige Besuche indes nicht ihr, sondern ihrem schönen Kammermädchen, Namens Lydia, gelten. Zum ersten Male hat sie geheiratet, um reich zu werden, jetzt sucht sie einen jungen, schönen Mann ihr eigen nennen zu können, um ihrer Eitelkeit zu schmeicheln. In dem Glauben, Constance hasse das Jägerleben, hat Wildrake Pferde und Hunde aufgegeben, ja, hat sich wie ein echter Stutzer der Grosstadt gekleidet. Constance merkt, dass Wildrake sterblich verliebt ist, sie weiss aber nicht recht, wer ihre Rivalin sein könne. Trueworth macht sie

glauben, dass Wildrake die Witwe Green heiraten wolle.

Akt III. Waller ist von heisser Liebe zu der schönen, edlen Lydia beseelt, doch scheut er sich, das arme Kammermädchen als seine Gattin in seine reiche, stolze Familie einzuführen. Die Witwe Green hat beschlossen, Sir William nur dann zu heiraten, wenn ihre andern Heiratsanschläge scheitern sollten. Um sich Fondlove zu sichern, überhäuft sie ihn mit Schmeicheleien, denen aber in köstlichem Contraste die härtesten Verwünschungen folgen, als sie glaubt, durch ihre Freundlichkeit zu Fondlove Waller's Liebe verloren zu haben. Der verblendete Fondlove hält diese Wutausbrüche für untrügliche Beweise ihrer Eifersucht und unverbrüchlichen Liebe zu ihm. Die Witwe Green befiehlt Lydia, dem vermeintlich eifersüchtigen Waller einen Entschuldigungsbrief zu überbringen. Die eifersüchtige Constance macht in der komischsten Weise die linkischen Bewegungen des biederen Wildrake nach, der aus Liebe zu ihr aus einem tüchtigen Sportsman ein lächerlicher Cavalier geworden ist. Vergebens hat er sich mit modischen Kleidern geschmückt und zwanzig Guineas für Tanzstunden ausgegeben. Wildrake gerät über die Neckereien der Constance fast in Verzweiflung.

Akt IV. Lydia, welche den Brief der Witwe Green überbringen sollte, ist auf der Strasse von einem vornehmen Herrn beleidigt und von Waller befreit worden. Sie wird ohnmächtig in Waller's Haus getragen. Ihre Schönheit, ihr bescheidenes, tugendhaftes Wesen verdoppeln seine Leidenschaft. Waller schwankt zwischen Liebe und Pflicht. Nach einer Stunde will er ihr seinen Entschluss mitteilen lassen. Waller sendet dann seiner Lydia durch Trueworth einen Brief mit folgendem Inhalte: „At morn to-morrow I will make you mine etc.“

Akt V. . Die heiratslustige Witwe Green glaubt, Waller's Billet sei an sie gerichtet, bereitet sich voll Jubel zur Hochzeit vor und überschüttet den armen Sir William mit den empfindlichsten Schmähworten. Der reiche, edle Trueworth hat indessen in dem Kammermädchen Lydia seine lang verlorene Schwester wiedergefunden und führt dieselbe jetzt seinem Freunde Waller als Braut zu. Die Witwe Green weiss sich bald über den Verlust des Bräutigams zu trösten. In der komischsten Weise versöhnt sie sich mit Sir William und beglückt ihn mit ihrer Hand. Auch die mutwillige Constance gesteht endlich ihre Liebe zum Nachbar Wildrake ein. Das Stück schiesst also mit der dreifachen Hochzeit der liebenden Paare, deren Verbindung anfangs so viele Hindernisse entgegenstanden.

Was die Anlage und Durchführung des Stückes anbetrifft, so ist „Love-Chase“ bei weitem die beste Komödie, die Knowles geschrieben hat. Die Intrigue ist mit grossem Geschicke eingeleitet und durchgeführt. Die Lösung des Knotens wird nicht durch das unmotivierte Auftreten von Nebenpersonen oder durch unerwartete Ereignisse herbeigeführt, sondern geht sehr natürlich aus der Handlung selbst hervor. Die übrigen Komödien leiden alle mehr oder weniger an Unwahrscheinlichkeiten. Nur das plötzliche Wiederfinden der verlorenen Schwester ist auch in diesem Stücke unwahrscheinlich und trägt zur Lösung des Knotens nichts Wesentliches bei.

Die Charakteristik ist scharf und natürlich. Der geckenhafte, verliebte Sir William Fondlove, der leidenschaftliche Sportsman Wildrake, die treuliebende, edle Lydia, die mutwillige Constance, alle sind mit einer Naturwahrheit dargestellt, die ein glänzendes Zeugnis für unsers Dichters feine Beobachtungsgabe und hervorragendes Gestaltungstalent ablegt. Vor allem ist die

heiratslustige Widow Green vortrefflich gezeichnet; sie erinnert in ihrer berechnenden Verschlagenheit an Thackeray's Becky Sharp* und gehört in die Kategorie jener Frauen, die in der geschicktesten Weise ihre Netze nach Männern auswerfen und schlecht und recht ihren Zweck zu erreichen wissen.

Das Stück sprudelt von Witz und Humor. Einige Scenen sind so ausserordentlich komisch, dass selbst ernster angelegte Charaktere zum Lachen gereizt werden. Daher ist es nicht zu verwundern, dass diese vorzügliche Komödie noch jetzt auf den Bühnen Englands mit grossem Erfolge aufgeführt wird.

---

3. Old Maids.

A Comedy in five acts. Dedicated to Robert Dick, Esq.

Zeit der Aufführnng: 1841.
Ort der Aufführung: Covent Garden Theatre.
Zeit der Handlung: Die Jetztzeit.
Ort der Handlung: London.
Auftretende Personen:

Sir Philip Brilliant — ein Oberst; *Master Blount* — ein Juwelier; *John, Thomas* — dessen Söhne; *Robert, Bernard, Harris, Stephen, Jacob, William* — Lakaien; *Lady Blanche; Lady Anne; Charlotte, Jane* — Kammermädchen; *Mrs. Blount.*

Inhalt:

Akt 1. Master Blount, ein reicher Juwelier, hat

* Die verschlagene, komische Gouvernante Becky Sharp ist die Heldin in „Vanity Fair", Thackeray's bestem Romane.

zwei Söhne von entgegengesetztem Charakter. John sucht durch Heuchelei des Vaters Gunst und damit dessen grosses Vermögen zu erwerben, während Thomas, ein Jüngling von edler Denkungsart, sich in allen ritterlichen Tugenden auszeichnet.

Der Oberst Sir Philip Brilliant, der Thomas' Geschicklichkeit erkannt, beredet ihn, Soldat zu werden. Thomas folgt diesem Vorschlage und steigt im Laufe der Zeit zum Range eines Obersten empor. Die schöne Gräfin Blanche hat früher, als Landmädchen verkleidet, ein abenteuerliches Liebesverhältniss mit Thomas gepflegt. Thomas erkennt jedoch, als er mit der Gräfin wieder zusammenkommt, in dieser das bescheidene Landmädchen, das er einst so sehr geliebt, nicht wieder und verhält sich ihr gegenüber äusserst zurückhaltend. Dagegen macht Sir Philip der schönen Lady Anne eifrig den Hof.

Akt II. Thomas' Bruder John hat das Vermögen des Vaters erhalten, sucht den Gentleman zu spielen und durch die Heirat mit einer Dame von hohem Range zu grossem Ansehen zu gelangen. Bei diesem Streben fällt er Robert, einem geriebenen Lakaien, in die Hände, der sich und seine Freunde für grosse Lords ausgibt.

Akt III. Robert hat dem eitlen, verblendeten John versprochen, ihm zu einer reichen Heirat zu verhelfen.

Er stellt ihm das raffinierte Kammermädchen Charlotte vor, die er als Lady Blanche bei ihm einführt. Die wirkliche Lady Blanche aber sucht vergebens die Liebe des Colonel Blount zu gewinnen.

Akt IV. Blanche hat sich als Mann verkleidet und macht durch ihren vertrauten Verkehr mit Lady Anne den Sir Brilliant äusserst eifersüchtig. In längeren, geistvollen Gesprächen erkennt sie Thomas' edle Denkungsart und

erfährt, dass eine frühere, tief eingewurzelte Liebe ihn gegen ihre Liebe blind mache.

Akt V. John hat sich mit Charlotte vermählt, fühlt sich aber äusserst unglücklich in seiner neuen, vermeintlich hohen Stellung, während seine Gemahlin, Robert und dessen Freunde sich vor lauter Vergnügen und Gelächter kaum Rat wissen. Wie nun John seinen Eltern und seinem Bruder sein unerhörtes Glück mitteilen will, erfährt er, dass er nur ein gewöhnliches Kammermädchen geheiratet habe. Dieses Mal kommt er noch mit einer guten Lehre davon, indem man ihm mitteilt, die Trauung sei nur zum Scheine von einem Laien vollzogen worden. Blanche ist auf den Einfall gekommen, wieder die Rolle des einfachen, lieblichen Landmädchens zu spielen, und wird jetzt endlich von Thomas erkannt. Dieser macht dann Blanche, seine lange umsonst gesuchte Geliebte, zu seiner Gattin, während Sir Philip sich mit der schönen Lady Anne vermählt. Das Stück schliesst dann mit einer Verherrlichung der Ehe.

Der Bau und die Anlage des Stückes sind im allgemeinen geschickt, wenngleich die Composition nicht ganz frei von Fehlern ist. Die Handlung der Komödie bildet eine festgeschlossene Einheit.

In der Exposition wird der Hörer mit den allgemeinen Voraussetzungen, also mit der Grundlage des Stückes, bekannt und lernt sofort die Stellung der auftretenden Personen zu einander kennen.

Die Schürzung des Knotens dagegen ist mangelhaft, da es zu unwahrscheinlich ist, dass eine junge Gräfin, als Landmädchen verkleidet, auf Liebesabenteuer auszieht. Ausserdem wirft es einen gewissen Makel auf den Charakter der Gräfin, dass sie in der Brust eines unverdorbenen Jünglings eine Leidenschaft anfacht, die nach ihrem Wissen nie zu einem günstigen Ende führen

konnte. Die Lösung des Knotens ist dadurch, dass sie durch die Hauptpersonen selbst herbeigeführt wird, entschieden glücklicher als in manchen andern Lustspielen oder Dramen unsers Dichters.

Mit Geschick sind dagegen die verschiedenen Charaktere gezeichnet. Mit sichtlicher Vorliebe ist der Colonel Blount behandelt, doch hat ihn der Dichter vielleicht zu sehr dem Ideale genähert.

Lebenswahr sind auch die Nebenfiguren dargestellt, so ist z. B. Thomas' Bruder John, der wahre Typus eines reichgewordenen, aufgeblasenen Dandy, dessen vergebliche Anstrengungen, sich ein gewisses vornehmes Air zu geben, ausserordentlich komisch wirken.

Die Dialoge enthalten in schöner, oft glänzender Form eine Menge erhabener und tiefer Gedanken und legen überdies ein beredtes Zeugnis für des Dichters Sprachgewandtheit ab. Sie sind ein getreues Abbild einer gewandten und geistvollen Unterhaltung, nur sind sie glanzvoller und rhetorisch vollendeter als die Unterhaltung auch in dem feinsten Salon es ist.

Die Bedeutung unseres Lustspiels liegt darin, dass der Dichter unablässig die Gebrechen seiner Zeit zu geisseln sich bestrebt. Aber weit entfernt, dass die moralische Tendenz in irgend einer Weise der Wirkung des Ganzen Abbruch thäte, wird unser Interesse gerade dadurch noch bei weitem erhöht. In beredten, sinnreichen Worten wendet sich der Dichter gegen das Unmoralische des Spiels, in nicht minder wirksamer Weise hält er der Kokette den Spiegel wahrer, inniger Liebe vor Augen und verdammt die unwürdige Art des Schminkens, wodurch eitler, falscher Schein für Wahrheit ausgegeben werde. Vgl. Akt III, Scene II und Akt IV, Scene II.

Wie in „The Hunchback“ und „The Beggar of Beth-

nal Green“, wird auch in diesem Stücke die verachtungswürdige Sucht, durch eine vorteilhafte Heirat zu Rang und Ansehen zu gelangen, mit der bittersten Satire überschüttet, während die wahre Liebe den herrlichsten Lohn empfängt.

Viertes Kapitel.

Würdigung des Dichters.

Sheridan Knowles ist kein dichterisches Genie, kein gottbegnadeter Dichter ersten Ranges, nur ein poetisches Talent, dieses aber in nicht geringem Grade. Ein wahrer Dichter singt, wie der Vogel singt, wie die Natur es ihm eingegeben. Knowles' Dramen aber sind für die Bühne bestimmt und berechnet. Der Dichter ist sichtlich bestrebt, alles das, was auf der Bühne eine mächtige dramatische Wirkung hervorzubringen vermag, manchmal selbst mit Anwendung von Raffinement zu verwerten. Dieses Streben aber, bühnengerechte und zugleich von einem tiefen, sittlichen Gedanken getragene Dramen zu schreiben, ist ihm in der That vorzüglich gelungen. Die meisten von Knowles' Dramen haben auf der Bühne einen ausserordentlichen Erfolg erzielt, und was noch mehr sagen will, sie haben nach dem Urteile zeitgenössischer Kritiker diesen Beifall in hohem Grade verdient.* Als Dramatiker kann man Knowles mit dem Adler vergleichen, der zuweilen mit kühnen Schwingen sich weit

* Vergl. Edinburgh Review, or Critical Journal for the year 1823, vol. 38 p. 204 und ib. vol. 57 p. 281.
Henry Morley, Of English Literature in the reign of Victoria. Leipzig, Tauchnitz Edition 1881, p. 347 und 348.

über diese Welt bis zum reinen Äther erhebt, meist aber nicht über den Luftkreis der andern, weniger kraftbegabten Vögel hinausgelangt. Dies Gleichnis gilt sowohl von seinen Dramen im allgemeinen als auch von jedem einzelnen Drama im besondern. In „Cajus Gracchus“, „Virginius“, in „Tell“ und in anderen erhebt er sich oft zur majestätischen Höhe, in „Love“, „The Secretary“ sinkt er wieder bis zur Mittelmässigkeit herab. Es ist ferner bemerkenswert, dass, während Shakespeare's Dramen, je später sie entstanden sind, desto mehr an Grossartigkeit gewinnen, gerade Knowles' frühesten Dramen von wahrer Tiefe der Empfindung und Kraft der Schilderung zeugen, während die späteren allmählich den schöpferischen Schwung vermissen lassen und Dichtungen sind, welche kaum das Niveau des Mittelmässigen und Unbedeutenden übersteigen. In dieser Beziehung hat Knowles Ähnlichkeit mit Corneille. Wie nun Corneille trotz der Unbedeutendheit seiner späteren Stücke doch immer der grosse Dichter des „Cid“ bleibt, so sollen auch wir über „Love“ und „Woman's Wit“ nicht den Dichter des „Virginius“, des „Tell“ vergessen. Trotz mancher nicht unbedeutenden Schwächen, die zum Teil wenigstens in der falschen Geschmacksrichtung der Zuschauer begründet sein mochte, ist Knowles, wenn man ein Gesamturteil über ihn fällen soll, ein guter Dramatiker zweiten Ranges zu nennen. Nach dem Muster seines grossen Vorgängers Shakespeare sich bildend, ist er mit Eifer und Ausdauer bestrebt gewesen, das in ihm schlummernde dramatische Talent zu wecken, zu fördern und zur schönen Blüte sich entfalten zu lassen. Im Gegensatze zu Byron und Browning ist er wie Shakespeare in seinen Dramen durchaus objektiv; er schafft wahre, lebendige Gestalten, hinter welchen er seine Person völlig zurücktreten lässt. Er besitzt eine ausseror-

dentliche Beobachtungs-, Auffassungs- und Aneignungsgabe, eine reiche Menschenkenntnis und ist auf das genaueste mit den Leidenschaften, die das Menschenherz erregen, vertraut. In seinen dramatischen Schöpfungen hat er das Herrlichste auf dem Gebiete der Tragödie und des ernsten Dramas erreicht. „Cajus Gracchus“, „Virginius“, „William Tell“, „Alfred the Great“, „John of Procida“, alle sind von einem tiefen, erhebenden Gedanken getragen, von einer unwiderstehlichen, begeisterten Liebe zu Freiheit und Vaterland durchglüht. In majestätischer Grösse treten diese Helden der grauen Vorzeit als würdige, markige Verfechter der einen grossen Freiheitsidee hervor. Wie der Dichter in herrlichen Worten dem nach Freiheit dürstenden Gefühl Ausdruck zu verleihen vermochte, so verstand er in nicht geringerem Masse die Leidenschaft der Liebe, besonders wie sie bei weiblichen Charakteren sich äussert, darzustellen. In den leidenschaftlich erregten Frauengestalten einer Ina, einer Isoline lebt etwas von dem Geiste Shakespeare's. Gerade diejenigen Scenen in Knowles' Dramen, durch welche der Hauch einer unbesiegbaren Liebe weht, sind von wunderbarer, ergreifender Schönheit. Die Liebe dieser Frauen ist leidenschaftlich, wenn sie einmal entflammt ist, sie durchbricht die conventionellen Schranken der weiblichen Zurückhaltung; sie ist unbezwinglich wie der Tod und erfüllt einzig und allein die ganze Seele derer, die von ihr ergriffen sind. Gerade auf der Tiefe und der Naturwahrheit seiner Charaktere, auf der Grossartigkeit des Stoffes, der anschaulichen, realistischen Wiederbelebung der Vergangenheit und dem majestätischen Schwunge der Sprache beruht die Bedeutung der Tragödien unsers Dichters.

Neben dieser erhabensten Gattung der dramatischen Dichtung hat Knowles auch das Lustspiel sowie das

Drama im engeren Sinne gepflegt. Auch auf diesem Gebiete hat er sich nicht unbedeutende, wenn schon weit geringere Verdienste erworben. Wenngleich Knowles zu einem grossen Lustspiel-Dichter der Gabe des treffenden Witzes entbehrte, weshalb er nur ein einziges wirklich effektvolles Lustspiel „The Love Chase“ hervorzubringen vermochte, so hat er doch jedenfalls das wahre Wesen des Lustspiels wohl erkannt. In richtigem Verständnis war er sich klar bewusst, dass Tragödie und Komödie das gleiche Ziel der sittlichen Läuterung anstreben, nur mit verschiedenen Mitteln. Knowles' Lustspiele sind immer von einem würdigen, moralischen Gedanken getragen. Wie in Aristophanes', Molière's, Sheridan's Werken, so ist auch in Knowles' Lustsspielen das Endziel stets die Katharsis. Er will Zuschauer und Leser zu der Erkenntnis führen, wie sittliche Fehler und Gebrechen stets Nachtheile und Störungen erzeugen, er will also warnende Beispiele aufstellen, er will mittelbar belehren. In dieser Hinsicht hat Knowles eine gewisse Ähnlichkeit mit Nivelle de la Chaussée und steht gerade dadurch, vom ästhetischen Standpunkte aus betrachtet, weit höher als etwa Scribe oder Benedix, deren Komödien durch ihre technische Vollendung, durch ihren Witz und durch die Anhäufung komischer Situationen zwar die Lachlust der Zuschauer erregen, aber nur zu oft geradezu unsittlich wirken.

Wie Schiller,* scheint auch Knowles das hohe Ideal verfolgt zu haben, die Menschen von der Bühne aus zu bessern. In weisem Masshalten aber leiht er der moralisierenden Tendenz niemals einen ungeschickt starken Ausdruck, dass dadurch der ästhetische

* Vgl. Schiller, Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet.

Genuss der Dichtung beeinträchtigt würde, niemals macht er wie Voltaire die Bühne zur Kanzel. *

Wie einst Molière hielt er seinen Zuschauern den Spiegel vor, mit Mut stellte er die Unsitten seiner Zeit an den Pranger. Mit gleicher Schärfe wendet er sich in köstlichem Spotte gegen die Unnatur und den lächerlichen Dünkel des englischen Adels (Hunchback), wie er die thörichte Eitelkeit des aufgeblasenen bürgerlichen Emporkömmlings mit beissender Satire überschüttet und in ungeschminkten Worten die gespreizte Koquetterie der Damen vernichtet.

Ein Hauch tiefer Sittlichkeit durchweht die Werke unsers Dichters. In seinen sämtlichen Dramen findet sich nicht ein einziger obscöner Ausdruck, nicht einmal eine zweideutige, versteckte Anspielung, die den Zuhörer oder Leser verletzen könnte.

Was die Wahl seines Stoffes anbetrifft, so hat er denselben nur in den ersten beiden Dramen: „Cajus Gracchus" und „Virginius", dem classischen Altertum entlehnt, später aber hat er nach Art der Romantiker seinen Stoff mit freiem Belieben gewählt, unbekümmert darum, welcher Zeit und welcher Nationalität derselbe angehöre, und einzig und allein von ästhetischen Rücksichten sich leiten lassend. Bald führt uns der Dichter zurück in das thatenkräftige Leben der Römer, bald versetzt er uns in die romantische Zeit des Mittelalters, bald lässt er uns einen anziehenden Blick in das Privatleben des englischen Adels und Bürgerstandes der Jetztzeit werfen.

Über die Composition der einzelnen Dramen ist bereits im Kapitel III ausführlich gehandelt worden. Wir dürfen uns daher wohl darauf beschränken, zu bemer-

* Hettner, Geschichte der englischen Litteratur. Braunschweig 1881, p. 98.

ken, dass sich die grössere Anzahl derselben durch einen kunstgerechten und symetrischen Bau auszeichnet. Aber freilich fehlen auch Schwächen nicht. Namentlich muss hervorgehoben werden, dass die Lösung der dramatischen Entwickelung oft recht mangelhaft ist. Denn bald ist dieselbe eine rein äusserliche (in „The Beggar of Bethnal Green“ wird dieselbe sogar durch das ganz unmotivierte Erscheinen der Königin Elisabeth herbeigeführt), bald ist sie lediglich auf Bühneneffekt berechnet. Wie Freitag in seiner „Technik des Dramas“ fordert, soll der Dichter beim Bau der Katastrophe sich jede breite episodische Ausführung versagen und das dramatisch Darzustellende kurz und einfach in einem kleinen Organismus mit rasch pulsierendem Leben gruppieren, und neue, schwierige Bühneneffekte, namentlich Massenwirkung vermeiden. Gegen diese Kunstregel hat Knowles im Gegensatze zu Shakespeare in den meisten seiner Stücke gefehlt. Als Schauspieler von Beruf wusste er aus feiner Beobachtung und langjähriger Erfahrung genau, was geeignet war, das Interesse der Zuschauer zu spannen und eine gewaltige Wirkung auf der Bühne zu erzielen. So mochte es kommen, dass der Dichter eine einfache Lösung des Knotens, die naturgemäss aus dem Handeln und dem Charakter der Hauptpersonen hervorgeht, hinsichtlich eines grossen Teils der Zuschauer für wenig effektvoll hielt und daher mit Raffinement einen Coup de théâtre anwendete, um des brausenden Beifalls der grossen Menge versichert zu sein. Die Effekthascherei ist entschieden Knowles' Hauptfehler, dessen nachteiliger Einfluss sich in vielen Dramen fühlbar macht. Diese unverkennbare Sucht nach Bühnenwirkung dürfte zum Teil Ursache sein, dass so manche Dramen, namentlich diejenigen der späteren Periode an ganz bedenklichen, ja oft ge-

radezu absurden Unwahrscheinlichkeiten leiden. Gerade in den letzten Jahren seines Schaffens, wo sein dichterisches Talent bereits den hohen poetischen Schwung der schöpferischen Kraft einzubüssen begann, suchte Knowles seine Dichtungen zu raffinieren und durch wunderliche Combinationen, wie z. B. durch das unerwartete Wiederfinden von totgeglaubten, nahen Verwandten, selbst durch einzelne, das Grausen der Zuschauer erregende Scenen einen mächtigen Bühneneffekt hervorzurufen. Bemerkenswert ist ferner die Thatsache, dass gerade in diesen Dramen der Kunstgriff, Frauen Männertracht oder eine andere Vermummung anlegen zu lassen, in welcher sie die Treue ihrer Geliebten erforschen wollen, bedenklich oft angewandt wird. Auffallend ist, dass Knowles niemals, wie Shakespeare so oft, Bühneneffekt durch Mischung des Tragischen mit dem Komischen zu erreichen sich bestrebt hat.

Was die Charakterzeichnung anbetrifft, so ist es unserm Dichter in den meisten Fällen vorzüglich gelungen, tief angelegte und plastisch abgerundete, naturwahre Gestalten zu schaffen. Ihr Charakter zeigt sich im thatkräftigen Handeln, nicht in der Selbstbeschreibung, wie bei den meisten französischen Dichtern der pseudoclassischen Richtung. Der Dichter hat sie dem wirklichen Leben entnommen und, indem er Personen aller Stände, vom grossen Könige Alfred bis zum betrunkenen Flickschuster Strap in den ihnen eigentümlichen Eigenschaften mit Naturwahrheit zeichnete, hat er in ihrer reichen Mannigfaltigkeit die Gefühle und Leidenschaften, welche das menschliche Herz bewegen, immer von einer neuen Seite darzustellen gewusst. Nur selten hat der Dichter im optimistischen oder pessimistischen Sinne die Grenzen der Wirklichkeit überschritten. Weniger mannigfaltig sind Knowles' Frauencharaktere,

was zum Teil schon darin begründet liegt, dass überhaupt meistens nur zwei oder drei Frauen in einem Drama auftreten.

Die Heldinnen der Dramen sind meistens ideal angelegte Frauengestalten, zärtliche Gattinnen, sorgsame, von begeisterter Vaterlandsliebe durchglühte Mütter, vor allem aber die leidenschaftlich liebende Jungfrau und die aufopfernde, von inniger, kindlicher Liebe beseelte Tochter. Neben der Heldin tritt in den meisten Stücken noch die vertraute, oft durch ihre mutwilligen Neckereien komisch wirkende Freundin auf, die hauptsächlich dazu dient, durch den Contrast den Character der Heldin mehr hervorzuheben. In dem Drama: „Woman's Wit", welches der straffen Einheit ermangelt, sind Hero und Helen fast mit derselben Vorliebe behandelt, so dass wir im Unklaren darüber sind, wen wir eigentlich für die Heldin des Stückes halten sollen. Die Widow Green in „The Love-Chase" ist eine vortrefflich gelungene Charakterzeichnung und dadurch besonders bemerkbar, dass sich dieser Typus einer durch ihre lächerliche Eitelkeit und ihren masslosen Egoismus komisch wirkende Frauengestalt in den übrigen Stücken nicht wiederholt und höchstens mit dem verschlagenen Kammermädchen Kate in „The Beggar of Bethnal Green" einige verwandte Züge hat. Constance's Charakter (Love-Chase) dagegen ist mit demjenigen der mutwilligen Helen (Hunchback) und der Catherine (Love) in den Hauptzügen identisch. Interessant ist die Thatsache, dass Knowles in seinen Frauen Gestalten gezeichnet, welche durch ihre aufopfernde Liebe und ihren Edelmut unsere innigste Sympathie gewinnen; nie hat er wie Shakespeare* das dämonische Element in der menschlichen Natur durch eine Frau dargestellt. Mit Bedauern vermissen wir in seinen

* Vgl. Hazlitt: Essay on the characters of Shakespeare's plays.

Schöpfungen ähnliche Charaktere wie den zwar verbrecherischen, aber grossartigen, tief angelegten Charakter einer Lady Macbeth.

Zum Inhalte von Knowles' grossen Dramen stimmt seine melodisch prächtige, kraftvolle Sprache. Sie ist reich an treffenden Sentenzen und schönen, wirksamen Bildern. Der Dichter scheint seine Sprache vor allem nach dem trefflichen Muster Messinger's gebildet, zuweilen aber auch dessen Schwäche, den unpassenden Gebrauch der Metaphern nachgeahmt zu haben. Nur selten die überpathetische Ausdrucksweise der französischen Pseudoclassiker nachahmend, lässt er seine Helden die wahre Sprache des Herzens sprechen. Einige von den im vorigen Kapitel angegebenen Stellen, so z. B. die begeisterten, von mächtiger Freiheitsliebe durchglühten Worte Tell's gehören zu den schönsten Perlen des englischen Dramas. Oft kühn bis zum Aussergewöhnlichen und wieder massvoll bis zur classischen Harmonie, braust die Sprache bald orkanartig hervor in den gewaltigen Worten eines Procida, bald wird sie zum sanften Geflüster tiefer lyrischer Empfindung in den liebeatmenden Worten einer Ina.

Fünftes Kapitel.

James Sheridan Knowles' Stellung in der englischen Litteraturgeschichte.

Knowles' Bedeutung liegt auf dem dramatischen Gebiete, vor allem auf dem der Tragödie oder des ernsteren Dramas. Trotz seiner Schwächen hat Knowles

das grosse Verdienst, der Erneuerer des englischen Dramas zu sein. Nahe liegt ein Vergleich Knowles' mit dem Franzosen François Ponsard (1812—1867). Auch der letztere strebte nach einer Verjüngung des klassischen Dramas seines Volkes, aber freilich hatte Ponsard als Franzose ein anderes Ziel zu verfolgen, als der englische Dichter: ihm galt das Drama des Zeitalters Ludwigs XIV. als classisch, während der Engländer zu Shakespeare als dem erhabensten Muster hinaufschaute. Auch hatte Ponsard den Kampf gegen einen excentrischen Romanticismus aufzunehmen, während Knowles einen eigentlichen Feind seiner Bestrebungen nicht zu bekriegen hatte. Die neuen Elemente, welche durch Knowles wieder in das englische Drama eingeführt wurden, waren die grössere Erhabenheit der behandelten Stoffe, die stärkere Hervorhebung des Gefühlslebens und die grössere Menschlichkeit seiner Personen.

Während Addison in strenger Beobachtung der drei Einheiten in seinem „Cato“ ein kaltes, unwahrscheinliches, in jeder Beziehung höchst undramatisches Werk hervorbrachte, während Moore und Lillo das Elend und die Laster der Grossstadt dramatisch zu behandeln sich bestrebten, aber aus Mangel an Grossartigkeit des Stoffes die Zuschauer nicht zu sich heraufzuziehen und über das Niveau des alltäglichen Lebens zu erheben vermochten, wandte sich Knowles im Anschlusse an Shakespeare wieder dem Römerdrama zu, und liess seine Helden eine Sprache reden, die durch ihre Kraft und Majestät oft die Dramatiker des vorigen Jahrhunderts übertraf. Byron, der Dichter der unbedingten Individualität, der in seinen Helden nur sich selbst zu portraitieren vermochte, war zu subjektiv, als dass seine Dramen einen bedeutenden Einfluss auf seine Zeitgenossen hätten ausüben können.

Knowles dagegen tritt hinter seinen Gestalten völlig zurück. In seinen Römerdramen lebt etwas von dem echtrömischen Geiste; durch eine passende Ausstattung, durch eine kräftige, schwungvolle Sprache hat er in der Phantasie seiner Zuhörer ein Bild hervorzuzaubern gewusst, das um so mehr den Schein historischer Treue hat, als der Dichter stets bestrebt ist, die wirklichen Zustände des alten Roms zu schildern und die heldenhaften Gestalten des Altertums dramatisch neu zu beleben. Eine derartig mächtige Anregung verfehlte nicht, auf die Zeitgenosssen einen anfeuernden Einfluss auszuüben. Bald begann man auf dem wieder neu betretenen Boden des classischen Dramas mit Ernst und Ausdauer fortzuarbeiten, und junge Talente bestrebten sich, den neuen Regenerator nachzuahmen oder noch zu überbieten. Um Knowles' Stellung innerhalb der englischen Litteratur näher zu charakterisieren, wollen wir die bedeutendsten englischen Dramatiker dieses Jahrhunderts kurz aufzählen.

Im Jahre 1823 veröffentlichte **Miss Mary Russel Mitford*** eine Tragödie „Julian", die nicht ohne Erfolg über die Bühne ging, aber die weit hinter Knowles' „Cajus Gracchus" zurücksteht. Von ihren übrigen Tragödien ist „Rienzi"** entschieden die bedeutendste und ist auch die Aufführung derselben mit grossem Beifall aufgenommen worden. Mit vollem Rechte sagt Allan Cunningham***

* Vergl. Dr. D. Asher: England's Dichter und Prosaisten der Neuzeit. Berlin. 1853, p. 34—45. Näheres siehe in 1) English Cyclopaedia (ed. Knight). 2) Chamber's Cyclopaedia of English Literature. 3) Athenaeum and literary Gazette, January 1855.

** Eine wohlfeile Ausgabe dieser Tragödie ist 1837 bei B. Behr in Berlin erschienen. Sodann giebt es noch eine sehr gute Ausgabe von Dr. Th. Weischer, Rostock 1881, die sich vorzüglich zur Schullektüre eignet.

*** Vergl. Allan Cunningham: Biogr. and crit. history of the British literature of the last fifty years. Paris, 1834, p. 295.

von dem Stücke: The sentiments savour of old Rome, and a vision of her dignity is revived in the scenes of the play. The play added fame even to the fame of Miss Mitford.“ In „The Edinburgh Review“ vol. 57, p. 309 wird „Rienzi“ one of the best and eventually most successful tragedies of the last twenty years“ genannt.

Auch ihre übrigen Stücke „The Vespers of Palermo“ und „Foscari“ (1826) haben als Dichtungen ein nicht unbedeutendes Verdienst. Im allgemeinen aber liegt Miss Mitford's Bedeutung nicht auf dem Gebiete der Tragödie, sondern auf den interessanten, realistischen Skizzen des englischen Landlebens.*

Thomas Lovell Beddoes,** geb. am 20. Juli 1803, gest. am 26. Januar 1849, veröffentlichte im Jahre 1822 das Drama „The Bride's Tragedy“, ein Werk, das trotz mancher jugendlichen Extravaganzen als Erstlingsleistung eines zu grossen Erwartungen berechtigenden Talentes grosse Anerkennung fand. Der dem Drama zu Grunde liegende Stoff ist die Thatsache, dass Hesperus, der Verwalter eines College (a manciple of one of the colleges) die schöne Floribel, mit der er sich im geheimen verheiratet hatte, ermordet, um sich dem Grolle seines Vaters zu entziehen und eine zweite Heirat eingehen zu können. In der Edinburgh Review, vol. 38, p. 204 stellt ein Kritiker einen interessanten Vergleich an zwischen Knowles' „Virginius“ und Beddoes' „The Maid's Tragedy“. Es heisst dort unter anderem: „Mr. Knowles has the most dramatic and Mr. Beddoes (he is a minor too it seems!) the most poetical power. The language of Mr. Beddoes is essentially poetical.

* Vgl. Our Village, Scetches of rural character and scenery.

** Seine gesammelten Werke erschienen mit einer Lebensbeschreibung unter dem Titel: The Poems of Thomas Lovell Beddoes. 2 Bde., London 1851.

It is airy, fanciful, imaginative, and sometimes beautiful. His thoughts lie deeper, too, perhaps than those scattered over Mr. Knowles's verse; but his language is scarcely so real, and his scenes are less dexterously fashioned. In the Bride's Tragedy, there is a succession of delightful interviews; but in Mr. Knowles's Virginius, there are groups; not merely dialogues between two persons, but family pictures, domestic stories, carrying a deep interest, the bustle of the forum, the lictor and his train, and the Roman father with his cluster of friends. The author, too, has contrived to excite the strong attention of the reader, and to keep it up to the end of Virginius's story. It is but fair, however, to observe, that the intentions of one of our authors were directed principally to the stage and the ambition of the other confined to the closet. Accordingly, in what they have aimed at, they have each to a very considerable degree, succeeded. Beddoes does not grasp his subject perhaps, nor subdue his scenes sufficiently to the end and purpose of his play; but he strews flowers in our path, and sets up bright images for our admiration, which may well serve to beguile us as we go, and to soften the austerities of criticism.

Leider hat Beddoes den schönen Hoffnungen, die man auf ihn gesetzt, nicht in vollem Masse entsprochen. Während Knowles fast jedes Jahr ein neues, bühnengerechtes Drama schrieb, besitzen wir von Beddoes ausser seinen andern Werken nur noch das Drama „Death's Jest Book, or the Fool's Tragedy", welches erst 1850 nach seinem Tode ediert wurde. Dasselbe zeugt von einer Fülle und Kraft der Phantasie und grosser Selbständigkeit des Denkens, trägt aber zu gleicher Zeit das Abbild eines unsteten, verdüsterten Geistes. Mr. Morley behauptet von demselben in: „Of England Lit-

erature p. 348: The play might almost have been written by John Webster or John Ford, and in this respect it differs greatly from the modern Elizabethanism of Sheridan Knowles and others."

Aus diesem allen geht hervor, dass Beddoes trotz seiner entschiedenen Anlage auf dem dramatischen Gebiete nur einen untergeordneten Rang einnimmt.

Thomas Noon Talfaurd,* neben Knowles einer der würdigsten Vertreter des antiken Dramas in der neueren englischen Litteratur, wurde am 26. Januar 1795 zu Reading in der Grafschaft Wiltshire geboren und starb am 13. März 1854 zu Strafford am Schlagflusse, während er eine Rede an die Geschworenen richtete. Abgesehen von seiner politischen Bedeutung und seinen zahlreichen anderen Schriften, hat er sich besonders durch sein classisches Drama „Ion" ** (1834) einen grossen Namen erworben. Die Quarterly Review spricht sich vol. 54 p. 563 über „Talfourd's Ion" äusserst lobend aus: „We know, indeed, of no work of this class, produced in recent times which affords more complete evidence of its author's capacity to place himself, if he chose, in the rank of our classical dramatists. He has studied the art thoroughly, and apprehends its resources and its difficulties as nothing but severe meditation can enable any man to do: in what he has attempted he has succeeded admirably", und ferner am Schlusse: „We have high gratification in seeing Philipp van Arte-

* Vgl. England's Dichter and Prosaisten der Neuzeit, von Dr. D. Asher, Berlin 1853, p. 131—144. Näheres siehe in Blackwood's Magazine, April 1854. Chamber's Cyclopaedia of English Literature. vol. II.

** Bekanntlich hat A. W. v. Schlegel denselben Stoff bearbeitet. Sein Drama „Ion" ist indes nur eine schwache Nachahmung von Goethe's Iphigenie. — Talfourd's Drama ist bei B. Behr in Berlin erschienen.

velde followed, within so short a space, by this splendid attempt to recall into the power of life and sympathy the long-buried genius of the antique Tragedy of Fate."

Nur der Name und einige äussere Umstände sind dem gleichnamigen Stücke des Euripides* entlehnt. Wie der vaterlose und mutterlose Knabe des griechischen Dichters, ist Talfourd's Ion ein Findling, der in einem Tempel auferzogen worden, und jetzt hier im Dienste steht. Das Stück, welches von echt griechischem Geiste belebt ist, wurde im Mai 1836 mit grossem Erfolge unter Macready's Leitung im Covent Garden Theatre aufgeführt. Chamber's Cyclopaedia, vol. II, p. 521 spricht sich folgendermassen über dieses Drama aus: It seems an embodiment of the simplicity and grandeur of the Greek drama, and its plot is founded on the old Grecian notion of destiny, apart from all moral agencies. The oracle of Delphi had announced that the vengeance which the misrule of the race of Argos had brought on the people, in the form of a pestilence, could only be disarmed by the extirpation of the guilty race, and Ion, the hero of the play, at length offers himself as a sacrifice. The character of Ion — the discovery of his birth, as son of the King —, his love and patriotism are drawn with great power and effect. The style of Mr. Talfourd is chaste and clear, yet full of imagery.

Shaw in seiner History of English Literature, London 1881, p. 477 nennt es: perhaps one of the most striking additions to tragic literature in modern times "

Talfourd's zweites Drama, „The Athenian Captive" (1838), ist zwar ebenfalls in classischem Stile geschrie-

---

* Deutsche Übersetzungen von Euripides „Ion" haben u. A. Hermann und Wieland im „Att. Museum" IV, 3, letzterer metrisch geliefert.

ben, ermangelt aber zu sehr der nötigen dramatischen Wirkung. Noch unbedeutender ist: „The Massacre of Glencoe * ein Familienstück, das äusserst wenig Anklang fand.

Ebenso bedeutend als Dramatiker ist **Sir Henry Taylor****, geb. 1800 zu Durham, wurde er im Jahre 1873 wegen seiner Verdienste in „The Colonial Office" geadelt. Er war ein Freund und Schüler Southey's. Sein Ruhm beruht vor allem auf seinen Tragödien. Sein erstes Drama Isaac Commenus (1832) blieb ohne besondere Wirkung und ist nur in sofern bedeutend, als es uns ein vollständiges Bild von der Empfindungsweise des Verfassers giebt.*** Isaac ist ein Hamlet mit etwas Byron'scher Färbung. Er ist erst 30 Jahre alt, aber er ist völlig blasiert, er glaubt an nichts mehr, das Leben ist ihm ein blosser Traum, eine wesenlose Erscheinung. Er stürzt den Kaiserthron von Byranz und wird endlich von seiner Geliebten, der Prinzessin Theodora aus Eifersucht ermordet.

Erst Taylor's zweites Werk: „Philipp van Artevelde†, a dramatic Romance, in two parts." 2 vols. Moxon, London 1834††, hat seinen dichterischen Ruf begründet.

---

* Alle drei Dramen sind vereinigt 1844 bei Edward Moxon in London erschienen. Auch ist Talfourd's „Ion" und „The Athenian Captive" in der „Collection of the best dramatic pieces" von B. Behr, Berlin, 1838, zu haben.

** Vgl. H. Morley: Of English Literature etc. p. 346 und Asher: Englische Dichter und Prosaisten p. 207—227.

*** Vgl. Grenzboten Nr. 51, December 1851.

† Philipp v. Artevelde, geb. 1290, der berühmte Brauer von Gent, später Regent von Flandern, kämpfte gegen Graf Ludwig von Flandern, wurde aber am 17. Juli 1345 in seinem Hause nebst vielen Anhängern erschlagen. Eine wohlfeile Ausgabe des Philipp van Artevelde ist 1849 bei Moxon in einem Bändchen erschienen.

†† Eine metrische Übersetzung dieses Drama's in's Deutsche hat Dr. Heymann geliefert.

Die Vorrede zu diesem Drama enthält eine sehr scharfe Kritik der Werke Byron's, und Taylor stellt hierin als Hauptgrundsatz auf: „Niemand kann ein grosser Dichter sein, der nicht auch ein grosser Philosoph ist.“ Diese Ansicht, die natürlich von der Kritik nicht gebilligt werden kann, ist für seine Stellung als Dramatiker sehr charakteristisch. Der Stoff ist der Chronique Froissart's entlehnt. Philipp van Artevelde ist ein tief angelegter, rätselhafter Charakter. In der Quarterly Review vol. 51, p. 366 heisst es unter anderem: He (Taylor) has desired, in this person, to represent a combination — rare, but not unnatural of the contemplative power of the mind with the practical — of philosophy with efficiency . . . . Such being the ideal of Artevelde, intellectually considered, the poet has endeavoured to keep his moral attributes and his temperament in harmony with it. He represents him as naturally kind and good, but, bearing in view the leading characteristic, he never carries his feelings so far, or his virtuous principles so high, as materially to interfere with his efficiency . . . Artevelde is pourtrayed as having indeed a large fund of feeling and even of passion in his nature, but as minded and nerved so as to command his passion.

Morley sagt in: Of English Literature, p. 346: Philipp van Artevelde was dedicated to Southey, and in its preface advocated union of reason with imagination against poetry that, like Byron's, painted selfish passions of men in whom all is vanity, or poetry shaped by the more powerful and expansive imagination of Shelley, whose disciples he called followers of the Phantastic School. „Philipp van Artevelde“ remains its author's master-piece. It has one clear conception embodied in two plays full of a sedate dignity and beauty, is poetic in conception and con-

struction, and not without a touch or two of pathos in the equable and noble strain of a music that is not strongly emotional.

In den Grenzboten (ut supra) heisst es: „Taylor hat sich alle Mühe gegeben, die Widersprüche dieses rätselhaften Charakters durch sorgfältige Motivierung des Einzelnen zu vermitteln; allein es gelingt ihm nicht, uns zu überzeugen, wir haben doch überall das Gefühl, dass eine solche Verbindung heterogener Welten eine unmögliche ist, und dass wir es nicht mit einer freien Schöpfung des natürlichen Empfindens, sondern einer Ausgeburt des klügelnden Verstandes zu thun haben.“

Das dritte Drama Taylor's: „Edwin the Fair, an historical Drama“ erschien 1842. Der Held desselben, der heilige Dunstan (Erzbischof von Canterbury, geb. 925, gest. 988) ist als der geistliche Tyrann England's geschildert. „This is a dramatic poem, heisst es von diesem Stücke in der Edinburgh Review (vol. 76, p. 97) full of live and beauty, thronged with picturesque groups, and with characters profoundly discriminated. They converse in language the most chaste, harmonious, and energetic. But, if the earlier work, Philipp van Artevelde, be the greater drama, the later is assuredly the greater poem.“ Doch wird diesem Drama der eigentliche Charakter der Tragödie abgesprochen.*

1850 endlich machte Taylor einen neuen dramatischen Versuch. „The Virgin Widow, a Play“, (Longmann u. Co.), ist ein dramatisches Gedicht, das auf den Namen eines Dramas keinen Anspruch machen kann. Die Revue des deux Mondes (15. Januar 1852) spricht sich darüber folgendermassen aus: „Les mêmes teintes attrayantes et douces sont répandues sur la plupart des scènes, mais

* Vergl. Quaterly Rev. vol. 71, p. 347 ff. Athen. 1842, p. 675.

la puissance est absente. M. Taylor ne s'est pas taillé une seconde principauté dans le domaine de la conscience. Il l'a parcouru en homme qui le connaissait; il y a poursuivi d'agréables visions. C'est là tout. Ses terres seigneuriales restent ailleurs." Ebenso ungünstig urteilt das Athenaeum (1850, p. 551 ff.)

Sein letztes Stück, „St. Clemens Eve", dessen Handlung in Frankreich zur Zeit des Mittelalters spielt, ist ebenfalls von keiner grossen Bedeutung.

Wie Taylor so hat **Robert Browning,*** geb. 1812 zu Camberwell bei London, in seinen Dramen einen entschiedenen Hang zu philosophischen Abstraktionen. Im Jahre 1836 erschien sein erstes und bestes Drama „Paracelsus,** welches des Dichters Ruf begründete, obschon es bei allen einzelnen Schönheiten, in denen es Byron's Manfred und selbst unserm Faust nicht nachsteht, als Drama gänzlich misslungen ist. In diesem tief durchdachten, wunderlichen Drama versucht Browning, die Rehabilitierung dieses als Charlatan verschrieenen Naturforschers und verbindet damit eine Darstellung jener forschenden und reflektierenden Geister, die im 16. Jahrhundert neben der kirchlichen Reformation die Erneuerung der Wissenschaften anstrebten. Die „Revue des deux Mondes" (vol. 22, p. 128) sagt: „Il n'y a pas de plus étrange petit livre que le sien, descendant en ligne directe de Wordsworth pour la dissection métaphysique des idées, de Goethe pour la poésie plastique et extérieure, et de Byron pour le scepticisme; l'auteur a cru que ces élemens, précieux d'ailleurs, feraient un drame.

---

* Vergl. Asher, p. 330—354. Morley, p. 409. Powell: Living Authors, p. 8. Chamber's Cyclop. vol. II. Athenaeum 1841, 1843, 1844, 1850.

** Berühmter Naturforscher, Alchimist und Arzt geb. 1403, gest. 1541.

En effet, ce sont des scènes, et il n'y manque, pour que l'oeuvre soit dramatique, qu'une toute petite chose, le drame."

1837 gab Browning sein nächstes Werk: „Strafford", ein historisches Trauerspiel, heraus, welches mit kräftigen Zügen das Leben und den Charakter des unglücklichen Ministers Karls I. schildert, aber trotz den Anstrengungen Macready's, der die Titelrolle übernahm, auf der Bühne keinen Beifall zu erringen vermochte. (Vergl. darüber Powell und Chamber a. a. O.) Auch „Sardello", ein Phantasiegemälde, und eine 1841 unter dem Titel „Bells and Pomegranates" erscheinende Reihe von dramatischen Stücken, sowie „The Blot in the Scutcheon", ein poetisches Melodrama, lieferten einen neuen Beweis, dass Browning's Stücke zwar im Studierzimmer Bewunderung verdienen, aber für die Bühne durchaus ungeeignet sind. Ähnliches lässt sich von „The Return of the Druses", eine Tragödie in 5 Akten, und „Colombe's Birthday", ein damatisches Gedicht in 3 Akten, sagen. Störend wirkt in allen diesen Werken, trotz ihrer unleugbaren Genialität, die wunderlich abrupte Form und eine zur Manie gewordene Neigung zu philosophischen Haarspaltereien, die der dramatischen Wirksamkeit äusserst hinderlich ist und obendrein noch ein klares Verständnis erschwert.

Als erfahrener Theaterdichter verdient ferner Beactung der witzige Punchredacteur **Tom Taylor**, (geb. 1817 in Sunderland). Durch sein Lustspiel: „Nine points of the law" und das Schauspiel: „The Vicar of Wakefield" errang er bedeutenden Erfolg. Er schrieb dann noch etwa 80—90 Stücke, teils Originalarbeiten, teils Bearbeitungen französischer Dramen. Sie umfassen alle

* Gesammelt erschienen Robert Browning's Dichtungen zuerst 1849 in zwei Bänden. Ein Band: „Selections from Browning's works" erschien in London 1872.

Arten der dramatischen Kunst, Farcen, Lustspiele, Schauspiele und selbst einige Tragödien. Er zeichnet sich aus durch einen lebhaften, geistreichen Dialog mit treffendem Witz, durch eine leichte Kombinationsgabe und eine seltene Bühnengewandtheit. In den Tragödien „Jeanne d'Arc" und „Twixt axe and crown" weiss er sich sogar zu hohem poetischen Schwunge zu erheben. Zu sehr dem Tagesgeschmacke huldigend, verschwendet er jedoch oft seine Kraft auf das forcierte Sensationsstück. Seine besten Komödien sind: „Still waters are deep", „An unequal match", „The contested election', ‚Retribution', „The fool's revenge", „A tale of two cities", „The Overlandroute."

Übrigens stehen Tom Taylor's Dramen an Grossartigkeit der Auffassung, an ästhetischem und sittlichem Wert hinter Knowles' Stücken weit zurück.

Dagegen hat sich **Bulver**, abgesehen von seinen vorzüglichen Romanen, durch „Richelieu", „The Lady of Lyons", „Money" und „The Duchess de la Valliere"* auch auf dem dramatischen Gebiete einen nicht unbedeutenden Namen erworben.

Auch **Tennyson** hat sich neuerdings dem Drama zugewandt, doch haben seine dramatischen Dichtungen keineswegs viel zu seinem Ruhme beigetragen. „Queen Mary" (1875) und „King Harold" (1876) sind schön und sorgfältig ausgearbeitete Werke, die Shakespeare's grosse Muster nachzuahmen sich bestreben, aber zur Aufführung durchaus nicht geeignet sind.

Als tüchtige Lustspieldichter sind zu nennen:

Mark Lemon (gest. 1870), **Shirley Brooks** (gest. 1874) und vor allem **Douglas Jerrold**, geb. 1803 zu London, gest. am 8. Juni 1857. Die bedeutendsten Comödien des

---

* The Lady of Lyons, Money und The Duchess de la Valliere sind in der Collection of the best dramatik pieces bei B. Behr in Berlin erschienen.

letzteren, die vom Londoner Publikum mit grossem Beifall aufgenommen wurden, sind: „Black-Eyed Susan", „Rent Day", „The Prisoner of War", „Time works wonders", „The Heart of Gold", „Doves in a Cage."*

Einer der bedeutendsten Dichter der neuesten Zeit, der Tennyson an wilder Kraft weit überflügelt, ist **Charles Algeron Swinburne**, ältester Sohn des Admirals Sir Ch. Swinburne und Lady Jane Ashburnham's, einer Tochter des Grafen von Ashburnham. Derselbe wurde am 5. April 1835 auf dem Landsitze Holmwood bei Henley on Thames geboren. Seine erste Erziehung empfing er in Frankreich, dann besuchte er die Schule zu Eton und später die Universität Oxford. Abgesehen von seinen schwungvollen Gedichten und Balladen (1866), die zwar nur allzu oft „donnernde Melodien der Wollust, der Grausamkeit und der Lästerung" sind, von seinen übrigen herrlichen Gedichten und Essays, hat Swinburne auch als Dramatiker eine bedeutende Stellung erworben. Sein erstes Werk: „The Queen-Mother and Rosamond", two plays in verse (1860), erregten kein Aufsehen. Erst sein nach griechischem Muster angelegtes Drama: „Atalanta in Calydon 1864, (neue Ausgabe 1875) erzielte durch seinen lyrischen Schwung und seine kraftvolle Schilderung einen durchschlagenden Erfolg. Wie Shelley's „Prometheus Unbound" auf Aeschylus zurückgeht, so beruht die Hauptidee dieses Stückes auf Sophocles, nur ist der den Göttern gebotene Spott ein durchaus modernes Element. Weniger allgemeinen Beifall fand das 1865 erschienene Drama: „Chastelard", welches die von Schiller so verherrlichte Maria Stuart in ihrem wahren Lichte als schmeichlerische Verführerin darstellt. Dies

* Doves in a Cage, a Comedy by Douglas Jerrold ist in der obengenannten Collection bei B. Behr in Berlin erschienen.

hatte zum Teil darin seinen Grund, dass der Dichter mit sichtlicher Vorliebe bei sinnlichen, wollüstigen Schilderungen verweilt. Erst 1874 erschien sein Riesendrama „Bothwell“, eine geniale, aber zu umfangreiche Fortsetzung von Chastelard, welches etwa 500 Seiten lang ist, so dass jeder einzelne Akt an Umfang einem gewöhnlichen Drama gleichkommt. Ein drittes Stück: „Maria im Kerker“ soll den Schluss dieser Trilogie bilden. Dann erschien noch 1876 die antikisierende Tragödie „Erechtheus“, welche im Stile des Aeschylus gedichtet ist. Trotz aller Originalität, trotz der Fülle von Kraft und Phantasie, fehlt Swinburne, wie Victor Hugo, zu einem grossen Dramatiker die Concentration des Gedankens und der knappe, treffende Ausdruck. Nur zu oft lässt sich Swinburne durch seinen philosophischen und politischen Radikalismus sowohl als durch seine wunderbare Herrschaft über die Sprache verleiten, von dem Gebiete der Poesie auf das der Rhetorik und der Wortmalerei abzuschweifen.

Aus diesem kurzen Abriss geht hervor, dass das 19. Jahrhundert nicht eben reich ist an dramatischen* Talenten und dass James Sheridan Knowles trotz mancher Schwächen wohl den ersten Rang unter denselben einnimmt. Denn wenngleich Miss Mitford's „Rienzi“, Talfourd's „Ion“ und Taylor's „Philipp van Artevelde“ den besten Leistungen unsers Dichters nicht nachstehen, so muss man nicht ausser Acht lassen, dass jene Dramatiker nur eine Tragödie zu schaffen vermochten, während sich an Knowles' „Virginius“ eine lange Reihe grossartig angelegter, mächtig wirkender Dramen, ja selbst eine vortreffliche, witzige Komödie anschliesst. Trotzdem aber

* Ueber die Ursachen des Verfalles des Dramas in England siehe den trefflichen Essay in „The Edinburgh Review“, vol 57, p. 281—312.

darf man Knowles' Wirksamkeit keineswegs überschätzen. Als guter Dramatiker 2. Ranges besitzt er keine absolute, nur eine relative litterarhistorische Bedeutung und zwar nur innerhalb der englischen Litteraturgeschichte. Knowles' grosses Verdienst besteht darin, dass er, in eine neue Richtung einlenkend, die classische Tragödie, die sich einst unter Shakespeare zu solcher Grösse und Schönheit entfaltet hatte, neu belebte und in „Cajus Gracchus" und „Virginius" eine Tiefe des Verständnisses, eine Kraft der Schilderung erreichte, die an jene grossen Dramen des Elisabethanischen Zeitalters erinnert, und dass er als der Regenerator des englischen Dramas auch seine Zeitgenossen zu neuem dramatischen Schaffen in wirksamer, fördernder Weise anregte.

Am Schlusse meiner Abhandlung fühle ich mich gedrungen, meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Körting in Münster für die überaus freundliche Unterstützung, die er mir bei Abfassung meiner Dissertation durch Rat und That auf's reichlichste zu teil werden liess, meinen tiefgefühlten Dank auszusprechen.

Münster, im Juli 1883.

Ludwig Hasberg.

Vita.

Am 22. Mai 1859 wurde ich, Ludwig Christoph Heinrich Hasberg, zu Lingen in Hannover geboren. Zu meinem grössten Schmerze wurde mir mein lieber Vater in seinem 77. Lebensjahre am 29. Nov. v. J. plötzlich durch einen Herzschlag entrissen, während meine Mutter Margaretha, geb. Behrmann sich noch des besten Wohlseins erfreut. Ich gehöre der lutherischen Confession an. Den ersten Unterricht erhielt ich auf der Elementarschule meiner Vaterstadt. Ostern 1870 in die Sexta des Gymnasiums zu Lingen aufgenommen, besuchte ich dasselbe neun Jahre. Ostern 1879 wurde ich mit dem Zeugnisse der Reife entlassen und besuchte die Universität Tübingen während 1 und die Universität Berlin während 3 Semester, um mich romanistischen und germanistischen Studien hinzugeben. Um mich auch im praktischen Gebrauche der englischen und französischen Sprache auszubilden, begab ich mich Ostern 1881 nach England. Daselbst war ich 4 Monate an einer „Boarding-School“ in der Nähe von Windsor, darauf 8 Monate in London an der St. Marylebone and All Souls' Grammar School, in Union with King's College, als Lehrer der französischen und deutschen Sprache thätig. Ostern 1882 nahm ich meine Studien in Paris wieder auf und hörte dort während 6 Monate Vorlesungen an der „Sorbonne“, der „Ecole pratique des hautes études“ und dem „Collège de France“. Seit Herbst 1882 gehöre ich der Königlichen Akademie zu Münster an. Während meiner Studienjahre haben mich unterrichtet in Tü-

